8
N 46

virgil nemoianu

calmul valorilor

EDITURA DACIA

VÎRGÎL NEMOÎANU

CALMUL VALORILOR

8
M46

virgil nemoianu

calmul valorilor

52815

EDITURA DACIA CLUJ
1971

Coperta de
ION ANTON

I.

CÎTEVA ROSTURI ALE LITERATURII

O comunitate de indivizi are întotdeauna tendința de a se suda, de a deveni un corp unic, cu legile sale proprii. Forma calitativ superioară a unei simple comunități — societatea umană — a avut cu atît mai mult această tendință: de a deveni un adevărat organism, de o mare complexitate; fiecare părticică a acestui organism are o anumită funcție și este legată prin mii de fire de toate celelalte. Acesta este și motivul pentru care de obicei nici nu ne punem problema dacă literatura are sau nu are vreun rost: este evident că din moment ce ea a existat și există în societate, *are* un rost, altminteri societatea umană în dezvoltarea ei ar fi aruncat-o de-o parte, ar fi anulat-o, ca pe ceva inutil și dăunător, așa cum s-a întîmplat și cu alte forme sau funcții inutile. Lucrurile stau tocmai dimpotrivă: cînd ne uităm la istoria omenirii constatăm că perioadele, neamurile, societățile lipsite de literatură sînt puține la număr și sumbre la înfățișare; viața lor a fost scurtă și amintirea lor este pătată.

Însă fiind în sinea noastră atît de convinși de acest rost, ne este cîte odată greu să răspundem precis *care anume* este. Cred că mai toți marii gînditori ai omenirii care s-au străduit să afle un răspuns la această întrebare l-au definit într-un fel sau altul în funcție de *ființa umană*, de locul omului în univers. Scriitorul (și nu se deosebește în această privință de alți creatori de cultură) este un *constructor de univers*. Universul este, după cum ne arată știința, infinit și deschis; el este din punctul de vedere al omului „incomplet". Prin activitatea sa creatoare, prin *muncă*, omul se află angajat necontenit în procesul de transformare și de creație, de „completare" a acestui univers. Scriitorul este și el un astfel de creator. El pornește de la materialul real

existent și îl transformă în așa fel încît să-l clarifice, să-l armonizeze, să îl ordoneze. Tipurile generale, tiparele, legitățile nu sînt expuse la vedere — din contră, știm că există o opoziție dialectică între general și particular. Această opoziție poate să atingă uneori o intensitate tragică, deși omenirea caută să o rezolve pe traseul dezvoltării sale. Literatura își propune să rezolve această tensiune în felul ei: adică prezentînd un *tipar viu*, prezentînd generalul prin particular. (Aceasta, după cum a subliniat mai cu seamă gîndirea marxistă, o deosebește de știință sau filozofie care caută generalul ca atare). Nu încape îndoială că o astfel de *ordonare vie și organică* a datelor lumii și societății contribuie la îmbogățirea ființei umane.

Am mai putea aminti și altceva. Pe parcursul dezvoltării sale, omul nu își realizează *toate* posibilitățile sale. În realizarea practică a virtualităților se produce inevitabil o anume selecție; numai o parte dintre ele își găsesc întruchiparea în faptă, se pierd sentimente și posibilități care pot să aibă și ele o anumită valoare. Sau pot apărea idei, sentimente, forme de activitate umană, tipuri omenești care își vor da adevărata măsură abia într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat. Literatura este atunci cea care oferă desfășurarea deplină a tuturor virtualităților umanului, ea pornește de la realitatea existentă și o completează creator, desfășurînd gama largă a acestor posibilități. Nu putem să nu intuim aici, ca și mai înainte, îmbogățirea ființei umane prin punerea ei într-un context mai amplu, lămuritor și el în fond.

În jurul acestei valori umane centrale gravitează aproape toate celelalte: funcția de cunoaștere, funcția educativă și politică, funcția morală, cea psihologică și cea sociologică și așa mai departe. Ele toate sînt în fond părți integrante ale caracterului de creație umană și ale universului de care vorbeam. Importanța lor este mare, căci fără precizarea pe care o aduc, produsul muncii scriitorului poate rămîne prea vag, lipsit de pregnanță și culoare. Ele diversifică și precizează, sînt forțe importante și totuși prezintă și un anume risc căci exagerarea unei anume laturi tinde să le estompeze pe celelalte sau chiar să stînjenească linia umană majoră pe care de fapt ar fi menit să o ilustreze. Operele cele mai mari pe care le cunoaștem pînă azi sînt tocmai cele care izbutesc să integreze un număr cît mai mare de valori și

funcţii, semnificaţia umană transpare la Goethe, la Shakespeare, la Dante, din ansamblul de valori, chiar şi atunci cînd accentul cade pe o latură sau alta.

Într-un cuvînt, tocmai din valabilitatea generală a unei opere decurge şi, ca să folosim o noţiune atît de importantă pentru omul modern, eficienţa ei practică. Orice progres şi orice consolidare, orice invenţie şi orice aplicare a ei implică o fiinţă umană complexă, bogată ca purtător şi realizator. Firește, această construire a omului are foarte mulţi factori determinanţi: ştiinţa şi învăţămîntul, educaţia civică şi morală, ambianţa de toate felurile şi mulţi alţii. Dar cred că literatura joacă şi ea un mare rol în această direcţie, un rol *specific* ce nu trebuie confundat cu altele. Căci dacă, spre pildă, studiul chimiei anorganice ne va familiariza cu legile unui anumit domeniu al cunoaşterii, ne va crea deprinderi în acel domeniu, ne va da o sumă de informaţii — experienţa literaturii va angaja omul ca întreg, îi va dezvolta imaginaţia şi inventivitatea, capacitatea de reacţie spontană, profunzimea şi discernămîntul. Astfel de însuşiri privesc omul ca individ, omul printre semenii săi, dar îl privesc şi pe om ca specialist, pe om în activitatea sa de producător de bunuri, pe chimistul anorganic. Personalitatea umană armonios dezvoltată în interiorul societăţii este pe de o parte un scop major în sine, dar este în acelaşi timp o necesitate foarte practică în orice domeniu de activitate. Au existat critici contemporani (Cleanth Brooks, Empson şi alţii) care au afirmat că orice literatură bună se întemeiază pe o „ironie" sau „ambiguitate", pe opoziţia ascunsă a noţiunilor. Probabil că această teorie este exagerată — rămîne totuşi fapt că în orice mare poezie întîlnim o polivalenţă; acelaşi poem poate fi interpretat în mai multe feluri care se leagă între ele. Subtilitatea cititorului care le descoperă va fi puternic stimulată, iar lectura poate să devină un adevărat antrenament în a distinge nuanţe, gradaţii, antinomii, adică o însuşire de care avem atîta nevoie fiecare dintre noi, la tot pasul.

Cred însă că această gimnastică a sufletului, această fortificare a gîndirii şi armonizare a personalităţii nu pot fi formalizate, nu pot fi reduse la reguli exacte şi infailibile. Spunem că literatura acţionează asupra ansamblului personalităţii umane. (Chiar şi atunci cînd e vorba de o proble-

matică anume, pentru ca literatura să fie de bună calitate ea trebuie să transmită o semnificaţie umană cu o valabilitate mai largă). Dacă lucrurile stau astfel, tragem concluzia că literatura acţionează indirect. Experienţa literaturii este însuşită de om şi îi determină (ca să citäm pe unul din marii poeţi romantici) mulţimea de reacţii spontane, „instinctive", necalculate. Fiinţa umană astfel îmbogăţită şi „codificată" va putea să reacţioneze pozitiv, frumos, nobil fără să mai recurgă la ocolul unei reflecţii îndelungate, fără să mai cîntărească amănunţit argumentele, avantajele. Este vorba de un fel de *economie*, de mijloace: ceea ce investim cu timp şi energie la un moment dat, redobîndim din plin în nenumărate ocazii ale vieţii noastre.

Atît de profundă este funcţionarea legilor dialectice în ce priveşte natura şi rostul literaturii încît ea reuşeşte să integreze însuşi „inutilul" unei eficacităţi sociale. Ceea ce pare la prima vedere un scop în sine se dovedeşte un mobil puternic şi cît se poate de „util"; după cum cîte odată efortul crispat de a fi „util" îl poate face pe scriitor să eşueze tocmai în această privinţă. Tocmai de aceea tragicul, urîtul au putut să aibă o înaltă valoare artistică şi umană sub pana marilor scriitori. Zugrăvirea măiestrită a durerii, după cum ştim încă de la Aristotel, poate înnobila şi îmbărbăta sufletul mai mult decît îndemnul patetic şi retoric. *Georgicele* lui Virgiliu au drept conţinut sfaturi agricole. După aproape 2000 de ani, acestea nu ne mai interesează ca atare — ceea ce ne rămîne şi ne influenţează cînd le citim este ceva mult mai subtil: o atitudine de nobilă răbdare şi grijă, seriozitatea senină în faţa muncii, aplecarea atentă asupra făpturilor folositoare. Categoriile de util şi de inutil se topesc una în cealaltă în creaţia frumosului.

DESPRE VARIETATEA POEZIEI*

În unul din eseurile sale, T. S. Eliot încearcă să definească funcţia socială a poeziei; el spune că, înainte de toate, ea are o datorie faţă de limbă şi faţă de sentimentele pe care aceasta le exprimă. Poetul face posibilă prin limbă exprimarea unor simţăminte noi apărute în sufletul unui neam; fără de ajutorul său acestea nu ar putea, desigur, ajunge la dezvoltare deplină. Poetul poate fi şi un educator, ne poate şi „zugrăvi" adevărul vieţii, poate pleda pentru anumite convingeri şi idei, poate fi un producător al plăcerii, al agrementului superior, dar toate aceste lucruri le mai pot face şi alţii. Nimeni altul însă nu îl poate substitui în misiunea sa centrală: păstrarea şi îmbogăţirea limbii, continua menţinere a unui raport adecvat între limbă şi sentimente. Afirmaţia că un popor fără poeţi e mort nu e o hiperbolă sentimentală, ci un adevăr clinic.

Fireşte că ne referim aici la poetul *mare* şi toată lumea este de acord că acestuia i se cuvine o cinstire deosebită. Dar numărul de poeţi mari este extrem de limitat: abia cîţiva pe secol. Aparent, preocuparea criticii şi a politicii literare responsabile ar trebui să fie crearea şi protejarea acestora şi atîta tot. Din păcate, această sugestie este inoperantă. În natură nu întîlnim niciodată poezie mare, ci numai poezie. Iar istoria literaturilor nu cunoaşte o succesiune de cristale pure, de perfecţiuni stilistice profilate rar pe un peisaj arid, ci o masă amorfă continuă de producţii literare şi sub-literare de tot soiul, o scurgere continuă de „publicistică poetică". Din aceasta se înalţă falnic monumentele durabile. Dar între ele există o legătură dialectică de neîntrecută complexitate. Orice capodoperă e precedată

*) Apărut iniţial în *Familia*, nr. 1 (17), ian. 1967, p. 14.

de o lungă serie, de prefigurări avortate sau realizate chiar, încercări şi schiţe ale unei anume idei artistice, ale unui procedeu, ale unei laturi anume şi e urmată apoi de o trenă poate la fel de lungă de copii, de ecouri, de preluări (mecanice sau creatoare) care o perpetuează şi continuă. Ea este înconjurată de încercări rivale, de alte stiluri etc. Mai mult, fără toată această foială de produse mai bune sau mai rele, capodopera nu poate lua naştere, după cum o plantă anume apare numai în anume sol. Oare să fie total lipsită de sens, slăvirea cu care Eminescu îi încununează pe atît de minorii Cichindeal, Mumulean, Pralea şi Sihleanu? Să nu vedem aici mai curînd o admirabilă reverenţă a geniului spre cei care, fără de ştire, i-au creat condiţiile de germinare indispensabile? Condiţia de existenţă a poeziei bune pare a fi o poezie proastă. Fără acest material brut indispensabil poezia bună decade, devine factice sau pedestră.

Aici, aşadar, pare a fi punctul unde critica şi orientarea culturală pot acţiona cu cea mai mare eficacitate, în primul rînd prin crearea unor filtre corecte care să asigure o circulaţie continuă dinspre poezia pre-publicabilă spre cea publicată. Problema cea mai acută este ca Cerberii de la porţile redacţiilor să reprezinte o varietate de gusturi, să promoveze o multitudine de stiluri; altminteri, dată fiind şi labilitatea şi mimetismul celor aflaţi la cea mai fragedă vîrstă poetică, se naşte pericolul uniformităţii. Căci subculturalul nu e amorf şi plat de la natură, dimpotrivă, el e de o mare bogăţie şi fantezie, deformările limbii, stîlcirea clişeelor, diversele abateri de la tiparul lingvistic şi de gîndire sînt tocmai chipul primitiv, de epocă mezozoică a poeziei. Aceste producţii şi energii trebuie să-şi dobîndească formă, să se încadreze într-o ordine.

Această admitere într-un sistem constituit nu este nici ea uşoară. Iar dificultăţile nu pornesc dintr-o singură direcţie. Începătorul amorf în care colcăie confuze impulsuri pre-poetice se poate găsi fie în faţa unei tradiţii rigide codificate, fie în faţa uneia bogate, elastice, primitoare. Or, nevoile folosirii „forţei de lucru" poetice pretind imperios a doua alternativă. Iar varietatea unei republici poetice poate fi obţinută tot numai prin antrenamentul poetic. Cu alte cuvinte, este nevoie ca, pentru asigurarea canalizării fluxului de energie poetică nouă, poezia noastră să fie mereu

vie în toate compartimentele ei; nici una din crengi nu trebuie să fie uscată, pentru ca seva să poată sui nestingherită, fără ocoluri sărăcitoare. Or, această stare de continuă mobilizare o asigură adesea poezia pe care, cu anume trufie, o numim *livrescă*.

În orice cultură matură această literatură livrescă are o funcţie bine stabilită şi, frecvent, realizări de cea mai înaltă calitate. Într-un fel, orice înglobare de tradiţie reprezintă un element livresc. Dar, dincolo de acest sens foarte larg, Ariosto şi Pope, Wieland şi Flaubert erau desigur livreşti cel puţin în măsura în care se raportau permanent la modele şi exemple fixe, indiferent dacă vroiau să le imite sau să le varieze într-un fel sau altul. Tot aşa la noi un George Călinescu, un Radu Stanca, un Romulus Vulpescu. (Astfel de literatură e adesea un „divertisment al eruditului": Perpessicius şi Vianu au scris şi ei literatură foarte notabilă, tot aşa Unamuno sau Erasmus. La noi principele unei astfel de literaturi este Alexandru Odobescu). În primul rînd mi se pare că datoria literaturii este să încerce să se autocompleteze: mersul ei înainte este o succesiune de dureroase alegeri; posibilităţi viabile, frumoase, sînt implacabil lăsate în urmă. Ele rămîn însă ca remuşcări în conştiinţa generaţiilor. Mai mult decît gest de pietate, schiţele de completare a aripilor retezate, sînt o descărcare de sub povara acestei căinţe; sînt biografiile imaginare ale unui destin posibil.

Poetul investighează (precum Ion Alexandru, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe), conştiinţa timpului său, a poporului său; filonul central al poeziei, şi mai cu seamă a celei moderne, e cel liric. Dar ştim prea bine că şi cel mai bine intenţionat lirism pur e în pericol de a deveni steril, egoist, personal (şi deci din ce în ce mai ermetic, din ce în ce mai puţin comunicabil). El tinde să iasă „din sistem", anticonvenţionalismul împins prea departe respinge tradiţia, ordinea şi se scufundă din nou în faza bolboroselii prepoetice iniţiale. Poezia noastră tînără e o poezie mereu periclitată, păşind rapid pe un istm strîmt şi alunecos. Pentru ca ea să aibă ecou, are nevoie de zidurile groase şi ornamentate ale unei clădiri venerabile. De aici necesitatea varietăţii literaturii.

O astfel de varietate există la noi, sau aproape există. Admirabilul teatru în versuri al lui Călinescu, pe care nu

mă sfiesc să-l pun în rînd cu tot ce a scris el mai bun, baladele fantastice ale lui Doinaș cu profunzimea lor pitorească, durerea cinică și elegantă a unui eu liric transpusă în epicul scurt ca la Radu Stanca, tragicomedia ambiguă și rafinată a lui Ionichie Olteanu, savoarea, grăsimea și forfota culorilor și simțirii unei epoci evocată de Eugen Barbu în fragmentele din *Săptămîna nebunilor*, desenele corecte și fine ale Iuliei Soare sînt cîteva din premisele de anvergură pentru o literatură mai riguroasă, mai stilizată, care să-și tragă substanța din tradițiile culturale și de simțire românească. (Se poate vorbi la noi de un spirit gotic, baroc, de un spirit al mănăstirilor și cronicarilor ș. a. m. d. care merită și pot fi preluate artistic la un nivel superior, îmbogățind considerabil și original gama mijloacelor de expresie existente. Limba lui Șincai și Micu are un nespus parfum poetic: prozatorul sau poetul care ar izbuti să o integreze organic într-o operă a sa ar avea, sînt convins, un aer mai interesant și mai modern decît un eventual imitator al lui Hemingway, pentru că într-o astfel de asimilare stilistică, într-o astfel de „preluare de destin" se poate într-adevăr *inventa*; se creează cadrul prin excelență pentru colaborarea intimă între real și fantezie; vezi Queneau, Borges, Jünger, Gracq și atîtea alte exemple). În fond aplecarea asupra izvoarelor literaturii noastre (folclorul, spiritul popular, substraturile străvechi și permanente) nu exclude, dimpotrivă, sugerează nemijlocit și o aplecare asupra tradițiilor istorice de tot felul. Ne încîntă cele mai recente încercări ale lui Ion Gheorghe sau entuziasmele unui Cezar Baltag în fața maeștrilor limbii noastre vechi.

Dar îmbinarea aceasta între scopurile contemporane ale poeziei și modalități artistice dintre cele mai variate istoric prezintă marele avantaj de a fortifica poezia, de a-i da ținută și prestanță: o întreagă generație poetică la noi (și mai cu seamă cei tineri) par a fi, cum spuneam, pîndiți de facilitatea imaginii pure, — deși poezia bună e numai cea vertebrată, cea cristalizată. Excluzînd intelectul, suprarealismul a rămas o provincie lăturalnică a poeziei, mănoasă, dar neputincioasă. Prezența valorilor, a rațiunii organizatoare, a permanent-umanului nu poate fi ocolită. Dacă vrea să subziste, orice poezie a entuziasmului trebuie să devină la un moment dat o poezie a ordinei. De altfel, în ultima vreme

o astfel de poezie a început să apară. Recent, Adrian Păunescu şi-a dispus o parte din exuberantul său material poetic în jurul unor vagi teme mitice care îi dau o dimensiune în plus. Leonid Dimov a publicat o seamă de poeme în care selecţia şi succesiunea detaliilor sugerează, prin ricoşeu, evenimente coerente şi simbolice. În sfîrşit, ceea ce scrie Mircea Ivănescu nu poate fi numit, cred, altminteri decît „baladă"; materialul este romanţios şi sentimental, cu suferinţe şirete şi întortocheate, primejdii fioroase, dar imaginare, pe cînd tratarea este de o mare delicateţe şi ironie, de o melancolie politicoasă care abstrage din materialul epic un abur de fin lirism.

Deocamdată, numai jaloane. Dar cred că dacă poezia (mai ales cea tînără) şi literatura noastră au nevoie de ceva, atunci de lărgirea cîmpului de acţiune, de o confruntare mai decisă cu întregul cîmp al valorilor culturii şi istoriei. Înţelegerea epocii contemporane, fortificarea propriei substanţe, înlăturarea pozelor şi mimetismelor de moment decurg de aici.

DOUĂ NOTE DESPRE CRITICA LITERARĂ*)

I.

Oamenii se schimbă mai încet decît lumea, critica mai încet decît poezia. Mi se pare, de pildă, că bună parte din acuzaţiile cu care copleşim poezia — mai ales cea tînără — ar trebui adresate criticilor care, parcă, nu înţeleg că îndatoririle lor sînt complexe şi multiple, că ei de fapt ar trebui să cumuleze într-o singură persoană mai multe funcţii sociale. Criticul nostru e comod şi impasibil; înregistrează apariţia unui volum, îl citeşte (cu mai multă sau mai puţină atenţie, cu mai multă sau mai puţină competenţă), scrie o cronică (bună sau mai slabă) şi apoi se spală pe mîini, precum Pilat. Am impresia că există ceva lent, şi ineficace, ca un guler prea tare scrobit, în procesul criticii.

În primul rînd pentru că viaţa noastră literară cunoaşte în ultimii ani o diversificare impresionantă; aproape fiecare regiune are cîte o revistă de cultură, dacă nu mai multe; apar mereu nume şi lucrări noi într-un ritm foarte susţinut, manifestările poetice de tot felul abundă — toate acestea constituie, din punct de vedere critic, un material brut care trebuie prelucrat, discutat, valorificat şi, am impresia, lucrul acesta nu îl facem destul de temeinic.

Cauzele mi se par a fi două. Una că lipseşte, nu ideea, ci claritatea ideii. Gospodăria pe care o fac redacţiile se caracterizează uneori din păcate printr-o dulce neorînduială; analiza detaliată alternează (sau se suprapune) cu ieşirile impulsive, urmează împăcări spectaculoase, laude exagerate, reveniri prudente şi aşa mai departe. Toate acestea sînt,

---

*) Fragmente din dialoguri cu Ion Negoiţescu, *Viaţa Românească*, 1, 1967, pp. 125—135 şi cu Sorin Alexandrescu, *Familia*, 8 (24), 1967, pp. 20—21.

pentru un cerc relativ restrîns de literaţi, indispensabile poate; dar sînt convins că trebuie să se fundeze pe un alt strat critic. Este nevoie să se traseze o geografie a spaţiului nostru literar şi a fiecărei opere în parte, să se reliefeze scheletul sau liniile de forţă, să se stabilească filiaţii, să se cîntărească şi să se compare valorile. Trebuie să avem curajul să măsurăm reputaţiile la scara permanenţelor culturii noastre, după cum util este să le plasăm şi în contextul poeziei lumii. (Bineînţeles că nu pretind ca fiecare critic în parte să facă toate aceste operaţii, ele însă ar trebui să reiasă din ansamblul activităţii critice). Prin urmare interpretarea şi disputa trebuie să fie precedate de momentul, mai modest, al descrierii exacte şi evaluării cît mai obiective.

A doua ar fi, după mine, că în critica noastră literară actuală lipseşte o latură de critică a culturii. Prea discutăm special, literatura ca literatură. Un tînăr poet de azi, de pildă, nu e pur şi simplu un meşter care confecţionează la intervale oarecare cîte un volum sau cîte o plachetă; aproape întotdeauna el publică poezii în reviste, scrie prefeţe, face critică sau măcar recenzii, acordă interviuri, compune reportaje, e redactor sau reporter la vreun cotidian sau la vreun hebdomadar sau la radioteleviziune, ia atitudine faţă de evenimentele zilei, faţă de moravuri şi morală, polemizează cu colegii mai tineri sau mai vîrstnici, publică declaraţii de principii, ţine conferinţe, vorbeşte la cenacluri ş.a.m.d. Fireşte, poezia pe care o scrie rămîne nucleul preţios al acestei sume de activităţi, dar ea nu poate fi smulsă din acest context. Cibernetic vorbind, avem o cantitate de „informaţie" care trebuie prelucrată. Adică, nu se poate face o critică literară efectivă fără a indica, într-un fel, că această literatură e parte a unei culturi, a unei societăţi şi fără a arăta cum se articulează la acea cultură. (Aşa au făcut toţi marii noştri critici: Maiorescu, Lovinescu aveau teorii ale culturii foarte răspicate; fără să mai vorbim de Gherea sau Ibrăileanu. Şi nu numai la noi: Eliot, Gundolf şi atîţia alţii — toţi fac şi critică a culturii). Aşa înţeleg eu *angajarea* criticului — o varietate de activitate, o mobilitate, iar *sensul* unui fenomen literar se desprinde numai cu condiţia acestei lărgiri a unghiului de vedere. Înţelegem literatura abia cînd ne depărtăm de ea. La urma urmei, literatura este cea care asigură menţi-

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

nerea şi sporirea limbii şi a sensibilităţii unui popor. Ce ne spune ea despre sufletul unei naţiuni? — iată întrebarea principală. Teme, imagini, mesaj — în comparaţie cu această întrebare gravă, toate par secundare.

II.

Aş distinge, întîi de toate, o *critică operativă*, curentă: critica ziaristică este cea pe care se fundează toate celelalte, din punctul de vedere al cititorului mediu. Ea se adresează masei de cititori, semnalează o carte, îi face profilul sumar, o plasează aproximativ pe scara valorilor, o referă rapid la alte cărţi care au apărut mai de mult, sau care au apărut în acelaşi timp sau care ar putea să mai apară. Ea explică pe scurt şi pe înţeles de ce această carte e bună sau proastă. Critica aceasta se bazează de multe ori mai cu seamă pe intuiţie; şi presupun că cititorul cultivat o va citi înainte de cartea însăşi. Nu înseamnă că ea se va reduce la reclamă; cel care practică această critică trebuie să fie un om ager la minte, cu multă capacitate de înţelegere pentru ansamblu, cu idei limpezi, exprimare fluentă, capacitate de sugestie, consecvenţă a gustului. Această critică trebuie să fie un fel de cavalerie de avangardă. Totodată însă este o critică în care regăsim integral momentele care, puţin mai tîrziu, reapar separate şi aprofundate. La noi o astfel de critică e practic inexistentă: critica funcţională e greoaie, pretenţioasă, lentă: recenziile noastre seamănă cu funcţionari care pleacă dimineaţa la servici în redingotă şi pantofi de lac striviţi în aglomeraţia troleibuzelor. Limbajul pontifical al lui Blaga, scurtăturile gramaticale crispat-condensate ale lui Arghezi şi manierismele spirituale ale lui Călinescu îşi dau mîna într-un stil comun care acoperă de regulă confruntarea criticului cu opera, nu subordonarea sa faţă de aceasta, aşa cum o cerem. Deficienţa e a săptămînalelor şi cotidienelor care nu au izbutit să orienteze bine publicul, care cel mai adesea rămîne descumpănit şi alege la întîmplare. Cei mai buni critici ai noştri au foarte rar ocazia de a aborda acest tip de critică. De aici încolo vine *critica specializată* care, cum spuneam, reia detailat şi aprofundat fiecare din momentele pe care în critica funcţională le întîlnim laolaltă. Şi anume cred că o critică specializată este fie intrinsecă, fie comparatoare. Atunci cînd este intrinsecă, ea nu dă judecăţi

de valoare, ci pur și simplu oferă material pentru judecăți de valoare. Critică *intrinsecă* poate fi, cred de 2 feluri: descriptivă, atunci cînd (fie prin mijloace impresioniste, fie prin precizia stilisticii structurale) restituie alcătuirea operei și disecatoare, atunci cînd pune în evidență o anumită latură a poeziei (tipuri, idei, teme, surse literare, limbă). O critică este evaluativă numai fiind *comparatoare*. Pentru ea, opera este un dat care trebuie pus în alte contexte, măsurat, judecat. Aceste contexte pot să fie pur literare: în acest caz opera este plasată în interiorul tradiției literare locale, naționale sau universale și comparată cu alte opere de același fel. (În treacăt fie spus, aici văd eu deosebirea între istorie și critică literară: în cea din urmă plasarea în context este numai punctul de pornire în vederea evaluării). Dar aceste contexte pot fi și exterioare literaturii, pot fi practic orice alcătuiri ale omului: realitatea social-istorică, un sistem de valori etice, politice, economice, realitatea psihologică sau etnică. În acest caz judecăm în ce măsură opera întruchipează astfel de realități sau valori sau mai general în ce feluri se raportează la ele. Nu voi nega evidența: un critic cu adevărat mare este cel care integrează fără fisuri toate aceste specializări sau o parte din ele. Nu voi nega evidența: la noi aproape toată lumea încearcă la voia întîmplării această integrare. Or, nu toți sîntem critici mari. Mai mult, îndrăznesc să afirm că, cel puțin pentru moment (în 1967) criticii noștri cu adevărat buni sînt cei care s-au axat pe cîte una din aceste „specializări".

În sfîrșit, mai există un alt strat, acela care pornește, nu atît de la *caracterul* sau de la *valoarea* operei, (deși le presupune cunoscute prealabil) cît de la *sensul* ei. Aceasta este o critică ese'st'că, ce tinde către filozofia culturii. Acest fel de critică se ocupă de profitul pe care opera îl aduce spiritului uman sub diferitele aspecte. Este singura formă de critică în care opera poate fi într-adevăr pretext, iar critica rămîne totuși critică, nu devine amabilă divagație, autobiografie sau cine știe ce. Importanța acestui fel de critică ni se pare că o găsim în aceea că procură literaturii accesul în zona celor mai înalte preocupări umane, stabilind un numitor comun între acestea și ea însăși. Opera literară e integrată într-o istorie a sensibilității, într-o morfologie

generală a stilurilor, în seria de peripeţii, a semnificaţiilor transcendente, ea devine episod, începe să vibreze de conţinuturi tainice şi nebănuite. Aici, mi se va putea spune, critica depăşeşte literatura. Nu ştiu dacă o *depăşeşte*, în nici un caz însă, nici aici, nu o *epuizează*. Critica nu poate epuiza literatura, iată de ce ideea restituirii integrale a operei de artă este utopică. Dacă numărul maxim de dimensiuni ale unui poem e *n*., atunci numărul maxim de dimensiuni simultan receptabile de către critic e *n*—1. Operaţia critică este analogă proiectării unei piramide sau unui con în plan, trecerii din tridimensional în bidimensional. De aici şi iluzia de „operă deschisă", de profilare nesfîrşită a dimensinilor operei. În realitate opera este unică, fără să poată fi restituită ca atare, de unde şi legitimitatea multiplelor unghiuri de abordare, nici unul satisfăcător. Aş propune o clasificare a şcolilor de critică după măsura şi felul în care sînt nesatisfăcătoare.

DESPRE SPECIFICUL REGIONAL*

Nu voi încerca în nici un fel să justific sau să scuz sau să pledez pentru regionalismul cultural, să caut argumente pentru a arăta că înlăuntrul culturii naţionale spiritul provincial e îndreptăţit la existenţă. Este inutil să ne întrebăm dacă specificul regional are sau nu dreptul să existe. Existenţa sa este un fapt, indiferent de sentimentele noastre faţă de ea. Obiectul nostru nu poate fi decît acela de a ne adapta sistemul de categorii teoretice la o realitate incontestabilă, de a adăuga încă o nuanţă emoţiilor noastre culturale.

Nu numai existenţa, dar şi importanţa specificului regional pornesc dintr-un fapt simplu, pe care adesea îl trecem cu vederea, şi anume: că între ins ca personalitate strict individuală şi între ins ca membru al unei comunităţi naţionale şi statale care îl înglobează şi îl depăşeşte nu se stabileşte un contact direct, o suprapunere. (Cu excepţia unui număr relativ mic de cazuri, dominate de *vocaţia* politic-patriotică, de cele mai multe ori cu dedicaţie profesională). Acest contact, această integrare a individualului în naţional, se realizează mijlocit; accesul individului la structura spirituală a naţiunii se realizează pe calea unei succesiuni de structuri intermediare. Aceste structuri sînt dispuse în trepte; ele au un caracter tot mai complex, aproximează din ce în ce mai bine structura unitară finală. Unele din aceste structuri intermediare sînt mai definite, mai stabile, revin mai des, altele sînt mai vagi, mai rare sau mai efemere. Printre cele dintîi se numără familia, „ginta" (adică ceea ce azi numim „specific provincial") grupul social şi altele. Evident, problema unui raport de excludere provincial-naţional nici nu se mai pune; după cum faptul că un an face parte dintr-un

* Apărut iniţial în *Ramuri*, 3 (33), 15.03.1967, pp. 1, 4—5.

anume deceniu nu îl exclude dintr-un secol; dimpotrivă, îl atașează la el. După cum accesul la universal este aproape imposibil altfel decît pe canalul unui spirit național („pot fi om abia fiind român, grec, portughez etc."), tot așa, accedem la național de cele mai multe ori abia printr-un spirit regional, al familiei etc.

Dar care este, mai exact, raportul între spiritul regional și cel național? Oare să fie cel din urmă, așa cum se afirmă uneori, suma celor dintîi, sau fie chiar o sinteză a lor, cu acel plus inefabil ce depășește operația aritmetică? O astfel de afirmație, deși în mare măsură justă, e totuși simplificatoare. În realitate legătura e încă mai intimă, suprapunerea între cele două e încă mai clară. *Cultura regională este o variantă imperfectă, mai „reală", a celei naționale.* Ea ne apare, întîi de toate, ca o oglindă micșorată, ca o reducție la scară a celei dintîi. În orice scriitor oltean, bănățean, maramureșan, vom recunoaște scriitorul *român*, cu acel ansamblu de trăsături de limbă, de structură psihică, de constituție, istorice etc., comun scriitorilor români în general. Dar ansamblul acesta de trăsături are, fără realizările sale individuale, un caracter abstract foarte pronunțat. Vom întîlni cîteodată, dar deloc prea des, scriitori care să prezinte analizei, precis și ordonat, toate trăsăturile pe care le atribuim caracterului național. Mai adesea vom întîlni la ei unele din aceste trăsături în absența celorlalte, dezvoltare mai puternică a unora în dauna altora etc. Întruchipările regionale, ca și cele individuale ale spiritului național sînt mai puțin abstracte, mai puțin deduse, mai concrete, mai „veridice", mai „reale". Ele sînt, însă, totodată, mai imperfecte, mai incomplete. Specificul regional prezintă, de regulă, toate trăsăturile celui național, dar nu dispuse armonios, echilibrat, egal, ca la acesta; o singură trăsătură, sau un mic număr de trăsături, beneficiază de o dezvoltare mai accentuată, mai vînjoasă, în așa măsură încît celelalte trăsături sînt umbrite de ele, fără a lipsi totuși din tablou. Destul de rar, și numai acolo unde regiunea culturală respectivă are o personalitate foarte pregnantă, apar unele trăsături ce nu pot fi de fel atribuite spiritului culturii naționale respective (așa ar fi cazul în spațiile de limbă germană, franceză, italiană — dar în mult mai mică măsură în cel de limbă română). Dar, așa cum spuneam, conturul spiritual al diver-

selor culturi regionale ne apare ca o succesiune de încercări mai mult sau mai puţin reuşite de a-l aproxima pe cel final, al specificului naţional, care, de fapt, apare tocmai în urma acestor încercări şi integrîndu-şi-le pe toate. Aceste microcosmuri seamănă cu schiţele preliminare ale artistului la pînza finală şi desăvîrşită a unui macrocosm naţional.

În atitudinea insului creator de cultură pot apărea două posibilităţi importante. Se poate întîmpla ca un scriitor să se integreze culturii naţionale, trecînd din cea regională, şi păstrînd, chiar şi în opera sa majoră, amprenta acestei origini, în sensul unei, discrete poate, accentuări a anumitor trăsături, a unei uşoare deplasări de perspectivă în aşezare, o familiaritate mai mare cu anumite zone ale psihicului neamului pe care îl reprezintă. Pe de altă parte, există posibilitatea ca scriitorul, pictorul, muzicianul respectiv să nu-şi parcurgă întreaga traiectorie: pentru el, varianta regională a specificului naţional nu va mai constitui o etapă intermediară, ci una finală. Creatorul respectiv nu va mai reuşi să ajungă la desfăşurarea plenară şi armonioasă a tuturor trăsăturilor, ci va rămîne la cea oarecum diformă şi incompletă a spiritului regional ca un scop în sine. Acesta din urmă e cazul regionalismului cultural, pe cînd cel dintîi este un caz de ecou, firesc şi util, al unei individualităţi subordonate. Astfel, Lucian Blaga e un exemplu de scriitor naţional, a cărui origine ardelenească e net marcată, în timp ce bănăţeanul Victor Vlad de la Marina e un exemplu tipic de scriitor regionalist. Orice cultură naţională e înconjurată de culturile ei provinciale, ca de o trenă de vasali. Acest provincialism cultural este un fenomen minor poate, dar în nici un caz vrednic de dispreţ. (Un Robert Burns în Anglia, un Fritz Reuter în Germania, au izbutit să se ridice la rang de poeţi majori). La noi, fenomenul culturii provinciale este, după cum s-a mai remarcat, mai puţin pregnant. El s-a manifestat mai cu seamă la nivel folcloric, în artele decorative şi în muzică, apoi într-o măsură în poezia şi arhitectura populară. În literatura cultă nu se poate vorbi, credem, de un autonomism provincial, cu o singură excepţie, literatura bănăţeană — fapt recunoscut de marii comentatori ai culturii române, de la Maiorescu la Blaga.

O structură de trecere, cum e varianta provincială a unei culturi, trebuie să fie prin excelenţă maleabilă. În momentul

în care devine autonomă, ea încetează de a mai fi un filtru şi devine un scop în sine. Poate că *aici*, în această „absolutizare", găsim pericolul specificului regional iar nu în existenţa sa ca atare? Nici măcar cu aceasta nu pot fi de acord. Într-un interesant studiu de filozofie a culturii, T.S. Eliot justifică elocvent necesitatea vitală a *diversităţii*, ba chiar a „fricţiunii" în interiorul oricărei mari colectivităţi umane. În fond, el recunoaşte, şi nu putem să nu ne raliem punctului său de vedere, că orice capacitate de creaţie şi evoluţie se bazează pe o dialectică a contradicţiilor, a cărei anulare (presupunînd că ar fi posibilă) ar duce la stagnare şi moarte. Iar o astfel de dialectică nu este liniară şi unică; mai curînd trebuie să vorbim de serii de impulsuri dialectice acţionînd din direcţii diferite. Anihilarea fie şi a unuia singur din aceste impulsuri sărăceşte procesul istoric. *Tocmai într-o epocă de puternice tendinţe de uniformizare la scară mondială, orice contrapondere menită să conserve şi să lărgească sfera personalităţii, a diversităţii, a diferenţialului merită toată atenţia şi grija.* Fără să fie, poate, cea mai importantă, specificul regional este o astfel de forţă, necesară în sistemul de subtile echilibrări şi contradicţii pe care, ca un ceasornicar, gospodarul chibzuit al culturii naţionale se cuvine să-l ţină mereu în stare de funcţiune. E drept că, în anumite condiţii, o astfel de cultură regională poate să-şi tot accentueze diferenţialul pînă la atingerea unei cvasi-independenţe (este cazul aşa-numitelor literaturi „australiană", „canadiană" etc.). Dar credem că pentru aşa ceva este nevoie să acţioneze factori sociali-istorici şi geografici destul de energici. Existenţa unităţii de limbă, teritoriu, destin istoric, a fost, pare-se, totdeauna chezăşie suficientă contra unei astfel de eventualităţi. (Nici în literaturile germană şi italiană, cu atît mai puţin în cele franceză şi română, nu s-a putut întîmpla aşa ceva). Diverse alte pericole, cum ar fi osificarea, fărămiţarea, închistarea, conservatorismul, sînt întru totul reale; ele îmi par, totuşi, mult mai uşor de evitat sau combătut decît estomparea, al cărei efect garantat pe termen lung sau scurt este sterilitatea.

Care este mecanismul datorită căruia ia naştere un specific regional oarecare şi care este suportul real al acestuia? Să fie vorba de un proces strict istoric, de unul geografic, cauzele să fie compoziţia etnică sau alcătuirea psihologică, particularităţile social-economice sau pur şi simplu întîmplarea?

În privința aceasta, să nu ne grăbim cu răspunsurile, cîtă vreme nu dispunem încă nici măcar de o descriere morfologică adecvată a unor astfel de trăsături. Există o serie de premise, observații mai sistematice sau mai risipite în scrierile unor Ibrăileanu, Rădulescu-Motru, Lucian Blaga, Aurel C. Popovici, Mircea Vulcănescu, G. Călinescu, Ion Chinezu și, mai recent, acad. Athanase Joja și C. Noica, care, fie sugerează o notă de lucru, fie schițează traseul rezolvării acestei problematici a specificului național și regional. Ceea ce lipsește la ora actuală este o preocupare mai susținută cu filozofia culturii. Problema specificului regional este numai un exemplu, printre multele posibile, al unei zone de cercetare unde separația între critica literară, artistică, muzicală, cercetare sociologică, psihologică, etnografică etc. devine o piedică. Realitățile culturale din țara noastră, așa cum există și așa cum se transformă, impun o sistematizare de tip superior a rezultatelor cercetării: fără o teorie a culturii bine fundamentată, așa ceva nu e posibil. O revalorificare aprofundată a metodelor de lucru ale unor Frobenius și Spengler, de pildă, și în general a tuturor clasicilor acestei discipline încă tinere, ar fi un prim pas folositor în acest sens. Altminteri, orice discuție riscă să bîjbîie sau să forțeze uși deschise.

Oricum, în concordanță cu cele spuse la început, credem că se poate ajunge în timp la definirea unor „modele" teoretice destul de apropiate de structurile reale pe care le numim „spirit regional". Un exemplu, lapidar, ce-i drept, ne oferă Blaga, vorbind despre: „barocul etnografiei bănățene". O primă remarcă este că în definirea unui specific provincial se cuvine să pornim nu de la marile individualități, ci de la o bază mult mai largă, cuprinzînd folclorul sau un fenomen de gust extins. Astfel, *nu* Brâncuși și Arghezi pot caracteriza suficient spiritul oltenesc; oricît de spectaculoase concluzii am putea trage analizînd opera lor, ele nu pot constitui un punct de plecare, ci o adăugare ulterioară. În plus, o metodă importantă este aceea de a alege din ansamblul de trăsături ale psihicului unei națiuni pe acelea care, dezvoltate cu precădere, constituie dominanta regiunii respective.

Aș vrea, în loc de încheiere, sau de caracterizare, să propun spre meditație două imagini paralele: prima este cea a unei cupole sferice imperfecte, bogat încărcată de imagini, de

culori puternice şi vii, de mişcare; a doua reprezintă un traseu neregulat, întortocheat, poate periculos, traversînd peisaje variabile, pe care aleargă cu îndemînare o fiinţă de contur incert. Fără nici o pretenţie ştiinţifică, ci strict ilustrativ, îmi îngădui să avansez ipoteza că o bună parte din specificul Banatului, respectiv al Olteniei, ar putea fi grupat în jurul unor imagini cam de acest fel.

OBSERVAȚII DESPRE TRADUCERE ȘI CRITICA EI

Traducerea este atît creație cît și meșteșug. Este un meșteșug care, dacă nu poate fi învățat, poate fi totuși discutat ca și cum s-ar putea învăța; spre deosebire de meșteșugul literar, cel al traducătorului poate fi fertilizat de lumina proiectată asupra sa. Este motivul pentru care cronica sau comentariul îi sînt utile într-un sens mult mai practic și mai nemijlocit decît literaturii. În masa vagă și informă de gesturi, acțiuni, cuvinte, realizări și intenții literare se cristalizează forme definite și articulate; sînt genurile și speciile tradițional constituite, corpuri autonome care se înzestrează cu legi proprii, cu o conduită proprie, adevărate mătci care ordonează masa de gesturi literare; aici e relativ ușor de stabilit ierarhii, de distins familii și stiluri, de construit genealogii. Rămîn însă și acele fascinante zone incerte, nu mai puțin literare, adeseori cu o valoare umană și socială foarte ridicată, dar în care clădirile ferme sînt efemere, unde creatorul trebuie să defrișeze iarăși și iarăși un teren pe care bălăriile îl invadează mereu, care tind să se desfacă în elemente izolate și nesupuse. Pentru ca acestea să ajungă la realitate literară deplină, au nevoie de ochiul binevoitor al spectatorului, pentru ele îndrumarea critică este parte integrantă a condiției de existență. Diferitele subforme estetice, laturile literare ale oricărei opere științifice, juridice sau politice, memoriile și scrisorile, subliteratura începătorilor și naivilor, plasma ziaristică și publicistică de toate felurile, reclama caligrafiată și atîtea altele — iată teritoriile coordonate traducerii și adaptării.

Prin aceasta importanța lor nu scade: *Plutarhul* lui Amyot și *Shakespeare*-ul lui Tieck nu sînt oare infinit mai importante decît atîtea și atîtea opere literare ale vremii

lor? Această masă de producţie literară este contextul indispensabil al oricărei creaţii majore; creaţia majoră nu se poate lipsi de sora ei mai mică, după cum o anumită proporţie de literatură proastă pare indispensabilă pentru apariţia literaturii de bună calitate. Încă o dată: critica de orientare şi valorificare a masei de producţie literară este esenţială pentru sănătatea unei literaturi. Am include aici îndrumarea începătorilor prin *Poşta Redacţiei* (inclusiv prin varianta ei ironică), comentarea vieţii cotidiene sub aspect literar („reportajul literar" etc.), literatura simptomatologică, promovarea interferenţei artei cu ştiinţele, cronica reclamelor şi a stilurilor ziaristic, judiciar etc., bineînţeles critica traducerilor (ca una din cele mai importante).

Tocmai deoarece, spre deosebire de creaţia *cristalizată*, masa publicistică nu dispune de criterii *intrinseci*, critica ei trebuie să opereze mult mai ferm, să fie mult mai dogmatică şi mai tranşantă, mai didactică şi mai apodictică decît îşi poate permite să fie cea dintîi. Critica traducerilor (care, ce-i drept, nu se manifestă în primul rînd în paginile ziarelor şi revistelor, ci mai curînd verbal, în birourile editurilor) este deci, în mare măsură, îndreptăţită să *impună* în mod deliberat o anumită orientare activităţii de traducere: rareori a cutezat critica literară să-şi aroge un asemenea drept. Dar pentru aceasta trebuie să ştie ea însăşi ce urmăreşte, să-şi aleagă criteriile de alegere a criteriilor.

Simplificînd puţin, am putea spune că orice operă de traducere trebuie privită din două puncte de vedere foarte net distincte, precum în universul lui Schelling, tărîmul necesităţii de cel al libertăţii. Primul din ele este cel al raportului între traducere şi opera originală; aici are cuvîntul filologul, eruditul rafinat, care ştie să cîntărească nu numai cuvintele, ci şi corespondenţele de nuanţe şi de sugestii, echivalarea de universuri pe care traducătorul (ca un demiurg al gnosticismului) o încearcă. Al doilea este cel al raportului între traducerea efectuată şi cultura română: ce limbă se foloseşte în traducere, cum se leagă ea de prezentul sau trecutul limbii literare române, în ce fel devine universul tălmăcit relevant pentru literatura noastră, cum se integrează realitatea autonomă a traducerii efectuate în sistemul cultural care o găzduieşte?

Or, firește, aici se ridică o multitudine de probleme. Dintre ele aș vrea să amintesc numai una, pe aceea a traducerii de opere din secolele, să zicem XIV—XVIII. Traducerea romanticilor sau realiștilor din secolul trecut, a literaturii contemporane, nu ar trebui să se ciocnească, în principiu, de obstacole prea mari; pentru fiecare dintre ele există un grup de prototipuri românești care reprezintă baza de pornire. Nu același lucru îl putem spune despre literatura Renașterii de pildă — aici literatura română corespunzătoare nu oferă traducătorului un material suficient de bogat și variat; posibilitatea sa de acțiune în schimb, crește în mod obligatoriu, ca și răspunderea de altfel. Traducerile literaturii din multe secole (nu a celei antice: acolo lucrurile stau altfel) pot și trebuie să ne ofere o complinire a literaturii noastre, o reconstituire și completare, un substitut pentru anumite goluri literare. Firește, se va întîmpla foarte rar ca o operă de traducere să atingă acest ideal: se poate însă apropia sensibil de ele. O editură care traduce sau nu traduce pe Tasso se ghidează de regulă, și legitim, după folosul pentru cititor; dar mai presus de acesta ar trebui să stea folosul pentru cultură — are ea sau nu nevoie de o fortificare, de o suplimentare într-un anume loc? Călinescu, și este un imens merit al său, a înzestrat literatura noastră cu poezia preromantică ce-i lipsea, cu poezia nescrisă la 1825, apoi a desăvîrșit teatrul nostru în versuri. Dar nu este oare mai simplu să efectuăm operații similare pe calea traducerilor, fie chiar a celor infidele sau a „localizărilor"?.

Căci dacă activitatea de tălmăcire e în bună parte o activitate de „completare" literară, ea trebuie pusă în legătură și cu tot ce e „adaptare" literară, modalitate poate nu chiar așa de vrednică de dispreț cum ni se pare uneori. (La sfîrșitul secolului XVII, John Dryden distingea în foarte interesanta sa istorie a traducerii, 3 tipuri valabile: metafraza, parafraza și adaptarea. Tipul modern de traducere ar fi undeva între metafrază și parafrază). Nu ca argument, ci ca simplu fapt să ne amintim că în tot cursul secolului trecut „adaptarea", „localizarea" (procedeu atît de cinematografic) a jucat la noi un rol însemnat; mai aproape de zilele noastre avem interesanta adaptare a lui Adrian Maniu după Hauptmann. „Localizarea" este veriga

ce unește traducerea (fidelă sau liberă) de forma, de astă dată perfect îndreptățită, a reluării uneia din marile teme sau motive ale literaturii universale. Transpunerea, reinterpretarea marelui mit reprezintă în fond forma sublimă a traducerii — indispensabilă oricărei culturi care vrea să se găsească pe sine, ea devenind națională în măsura în care e universală, adică în măsura în care se confruntă cu marile probleme ale umanului și în măsura în care plăsmuiește soluții proprii, originale.

Regăsim deci, ca într-o coajă de nucă, în întrebările suscitate de sensul traducerii, problemele cruciale ale culturii naționale. De la traducerea fidelă la cea liberă și la „localizare", de la acestea la literatura care reia arhetipuri — lanțul e continuu și tranzițiile uneori imperceptibile.

W. H. Auden cerea criticului să-și definească, pe baza unui formular (temperatură, climă, mijloace de transport, mobilier, distracții publice etc.) cum concepe el paradisul. Mai modest, aș cere scriitorului să se autodefinească nu prin declarații, ci prin mici antologii de traduceri; cei mai ambițioși ar putea începe să rescrie unele opere ale literaturii naționale și universale așa cum le-ar fi plăcut lor înșiși să le fi compus.

II.

PATRU TREPTE ALE BALADEI*

Vreme de două decenii, mai tot ce merită reţinut din poezia română se poate împărţi într-o poezie a ordinei şi una a anarhiei. Căci dacă marea generaţie interbelică condusă de Barbu, Blaga, Arghezi, Bacovia îşi află încheierea (oricît de rodnice şi sclipitoare i-au fost persistările) o dată cu halucinaţiile bărbăteşti şi elocvente ale lui Emil Botta şi Horia Stamatu, cu plîngerile nobile şi închise ale lui Dan Botta, cu lirismele mineralizate ale lui Emil Gulian, cu aventurile ermetice ale lui Simion Stolnicu, aproape simultan înfloreşte adînca şi preţioasa discordie de care se leagă şi azi încă speranţele unui viitor poetic. Căci în deceniile 5 şi 6 poezie autentic nouă este fie cea compusă de Philippide, de Voiculescu, de Călinescu, de Doinaş şi R. Stanca, fie cea emisă de Tonegaru, Caraion, Geo Dumitrescu, Virgil Teodorescu, D. Stelaru şi ceilalţi; este fie poezia cultivată, şlefuită, înţeleaptă şi demnă chiar cînd e ironică, poezia lui Apollo, fie poezia nărăvaşă, desferecată, imprevizibilă şi ghiduşă chiar cînd e disperată, poezia lui Marsyas.

Dacă definirea mai precisă a cursului lor ar fi profund relevantă pentru literatura noastră, ne vom mulţumi totuşi cu semnalarea unei singure trăsături a poeziei lui Apollo şi anume cu noua atitudine faţă de baladă.

În toate literaturile europene, balada populară, fie descinzînd, precum basmele, din arhetipuri mitice, fie continuînd vulgarizat epicul de curte, se permanentizează, în tipare desigur stabile, simple şi curate la un nivel paralel cu cel al literaturii culte, dar independent de el. Literatura

---

* O versiune scurtată a textului de faţă a apărut în *Tomis*, 2, 1968, p. 6.

cultă, sute de ani opacă la baladă, se va îndrepta spre ea abia atunci cînd se va îndoi de sine: interesul pentru baladă semnalează invariabil începuturile romantismului. Pentru Herder ca şi pentru Alecsandri, ca şi pentru Scott, balada este o ancoră, o asigurare; ea înseamnă contactul cu sufletul neamului, cu esenţele nefalsificate, este o garanţie de autenticitate şi vigoare, o revenire la izvoare, o împrospătare şi o alianţă liniştitoare. Cu astfel de speranţe recurg vreme de un secol Bolintineanu şi Alecsandri, Eminescu şi Coşbuc, Iosif şi Goga la baladă — ca la un vehicul al sănătăţii şi datinei. Varianta ironică o oferă în acest răstimp Topîrceanu, iar tîrziul punct final al primei mari etape în evoluţia baladei româneşti îl găsim la Radu Gyr. Desigur, încă romanticii preţuiau forma baladei, mixtura specifică de epic, liric şi dramatic ce face din ea un model exemplar al Literaturii însăşi în starea ei de inocenţă, în unitatea ei originară. Hegel spunea că balada e lirică şi anume cu atît mai mult cu cît relevă din întîmplarea narată numai ceea ce corespunde stării lăuntrice a poetului în momentul relatării. Balada prinde relieful, profilul unui eveniment închis, dar, simultan, implicaţiile de sentiment. Şi mai radical e Goethe în studiul său despre baladă, pe care o înţelege ca un *Gebilde* arhaic-originar, determinată de semnalmente formale, dar categoric lirică. Goethe este cel care afirmă că după o selecţie de balade s-ar putea preda toată poetica, întrucît aici elementele nu apar încă separate, ci laolaltă, ca într-un „ou originar viu" (de unde şi implicaţia că baladescul e misterios fără a fi mistic).

Dacă totuşi romanticii căutau în baladă întîi de toate *autenticitatea*, modernii, cînd recurg la baladă caută, în ea *ţinuta*; dacă pentru cei dintîi ea este rădăcina, pentru ceilalţi ea trebuie să ofere scheletul. Poezia modernă, lirică prin excelenţă, în efortul ei de a exprima o sensibilitate nouă, de a defrişa zonele cele mai obscure ale sufletului uman se vede silită să renunţe la tot mai multe din chingile formale tradiţionale: rima, ritmul, strofa, recurenţele cantitative, punctuaţia sînt victimele succesive ale strădaniei de a sugera contorsionările şi tulburările unei sensibilităţi greu încercate. Evident, puţini au fost poeţii care, asemeni lui Mallarmé sau Barbu au avut vocaţia elaborării unui limbaj nou, cristalizat şi adecvat universului poetic inedit

pe care trebuiau să-l transmită. Foarte mulţi, de la Michaux la *beatnici*, de la Voronca la Lorca au fost victimele de marcă ale excesului de metaforism, sau (ca suprarealiştii) s-au dovedit pur şi simplu incapabili de a organiza inteligibil o masă poetică amorfă, de altfel aptă de a fi valorificată, poate. Nevoia imperioasă de a stabiliza o astfel de masă în forme poetice legitime şi eficace, explică reîntoarcerea (aparent bizară) a multor poeţi de marcă la specii sau mijloace vechi. Hugo von Hofmannsthal şi Stefan George, Auden şi Ransom, sînt numai cîteva nume de marcă care ilustrează această tendinţă. În aproape toate aceste cazuri o situaţie lirică modernă, un material de sensibilitate nou este organizat în jurul unei scheme tradiţionale. Familiaritatea conturului nu înşală pe nimeni: substanţa produsului artistic astfel obţinut nu aderă de fel la cea tradiţională. Nu vom încerca să răspundem la obiecţia că un astfel de procedeu rămîne totuşi factice, dedus, că este un substitut, *un pis aller*, dat fiind că o substanţă cu adevărat nouă trebuie să-şi constituie tipare proprii noi; căci la o astfel de obiecţie nu e prea mult de răspuns. Ne vom mărgini la înşiruirea de nume de mai sus şi vom repeta că în orice caz lipsa de formă este păcatul suprem în artă, dacă nu negarea ei totală. A recurge la baladă pentru a reda o stare lirică modernă este un caz extrem datorită dominantei epice a acestei specii, posibil datorită triplului ei specific şi fascinant datorită tensiunii paradoxale care ia naştere.

Primul pas, hotărîtor, care inaugurează o epocă nouă în balada română este, tipologic, cel făcut de Şt. Aug. Doinaş, cînd proiectează balada din concret (fie că era istoric, fie moral, fie era decoraţie a destinului uman) în fantasticul simbolic. Pas greu de consecinţe pe care nu izbutim încă să-l apreciem la justa sa semnificaţie. Ceea ce se petrece în baladele lui Doinaş de la începutul deceniului V (şi de mai tîrziu) nu mai existase în nici un fel în poezia română. Din universul său poetic înrudit cu cel al romantismului german şi cu cel al simbolismului francez, strunit prin rigoarea şi capacitatea vizionară proprie personalităţii sale au crescut produsele care au deschis o nouă cale poeziei noastre.

Cadrul în care se desfăşoară baladele sale are o determinare minimă, dar nu e niciodată lipsit de determinare

(*sub cerul persan* sau *acum vreo cîțiva secoli într-o seară* sau *odată-ntr-o noapte brăzdată de ploi* sau la *Polul Nord, aproape de osia furtunii într-un golf al vremilor dintîi, în apele egeene,* la *Amisus* sau în *Levant*), nu e abstract și mai ales nu se cuvine să fie înlocuit cu oricare altul. Este suficient de ferm pentru a nu putea fi ignorat și suficient de discret pentru a nu ne solicita atenția. Căci important nu este cadrul, ci ceea ce îl populează. Locuitorii țin de regnul fantasticului, sînt crescuți din noapte dar tind intens spre conturări certe. Poetul îi surprinde în mișcarea lor de devenire, privirea sa îi obligă să se fixeze înainte de sorocul final și deci pozițiile lor sînt neașteptate; ființele și obiectele acestea sînt jenate de prematura lor definire. În pădurea răsturnată a cerului găsim *arbori arși de ghețuri albastre, insecte cu antene de foc se pun deodată/pe rodii, zbîrnîindu-și grumazul vibratil,/un rîu lactat cu prundul din alge și coral,* în altă parte *scoici jilave/cu perla cît un ochi de elefant/pluteau în spuma verde ca agave* și *se mișcă reptile pline/de sînge fără liniște;* sus, în Nord se află *arbuști de sticlă ce-ajung doar la genunchi,/mușchi de fosfor,/urși de bură,* în văzduh se înalță *fragile apeducte/ce prind lumina zilei în tuburi de cleștar/ și-o dau acelor clare orașe bănuite,* iar vița de vie poate fi plantată miraculos acolo unde *hermelinul roșu întocmai ca o limbă/apare și dispare-ntr-o gură de argint,* iar *un ren înalt cu coarne și turțuri de aramă/cuprinde-ntreg orașul în ochiu-i de cristal.* Iar în *Balada celor trei puncte de vedere* noaptea e încă atît de profundă, că nici măcar aceste contururi nu pot fi deslușite.

În acest cadru, înconjurat, contemplat și stingherit de astfel de făpturi are loc *Evenimen'ul,* Fapta de baladă. Este un eveniment unic și irepetabil. Plantarea viței de vie dincolo de cercul polar. Aparița sexelor din forma perfectă inițială. Nebuna vînătoare a prințului din Levant. Unicitatea și irepetabilitatea lor e fixată și mai tare de caracterul istoric al unora dintre ele. Numai o singură dată refuză Alexandru cel Mare apa în deșert. O singură dată plînge Lucullus după victorie. Parsifal pune o singură dată întrebarea care va zgudui universul. O singură dată are Demetrius parte de acele funeralii care ne amintesc de moartea marelui Pan. Dar acest fapt unic nu este niciodată o întîmplare, ci are o atare încărcătură existențială

încît se înscrie aproape în rîndul gesturilor hotărîtoare constructoare de univers precum un *Fiat lux* sau punctul fix al lui *Arhimede*. Ele nu pot să se desfăşoare oricum, ci numai după un anume sistem, după reguli ceremoniale, într-o ordine inevitabilă. Prinţul din Levant trebuie să îndemne de trei ori (*sub fagi, sub ulmi* şi *sub brazi*), să propună trei săgeţi diferite ca armă (*de lemn, de fier* şi *de foc*), servitorul îl priveşte *isteţ*, apoi *zîmbind îndrăzneţ*, apoi *rîzînd cu dispreţ*, demască mereu iluzia ca *apa jucînd*, apoi *iarba foşnind*, apoi *luna lucind* înainte de a se declanşa catastrofa finală. *Funeraliile* lui *Demetrius*, ca şi Schimbul în natură al cartaginezilor cu indigenii, ca şi acţiunea malefică a diavolului din *Sf. Gheorghe cel Fals* sînt acţiuni complexe în care fiecare mişcare e controlată, liturgă, este poruncită de un dirijor atotputernic.

Într-un cuvînt, baladele lui Doinaş se apleacă asupra unor momente esenţiale a căror structură dezvăluie armonia secretă a universului. Scopul poeziei sale este acela al *armonizării*. Fiecare incident şi individ ascund în sine măcar aluzia supunerii sale la anume legi tainice, fie ele raţionale, fie ale frumosului. Evenimentul grav, deci nucleul baladesc, este cel care este apt să declanşeze funcţionarea acestor legi. În acest fel ne explicăm aparenţele fantastice ale populaţiei codrului. Este vorba numai de aparenţe, ceea ce vedem nu este fantasticul, ci adevărul. Adevărul e insolit; nu sîntem obişnuiţi, nu-l vedem adesea pentru că el constituie faţa lăuntrică a lucrurilor. Metafora e nu asociere ci revelaţie a adevărului. Obiectul rebel se integrează armoniilor universale numai în varianta sa metaforică, mai adevărată. Poetul, metaforizatorul, se plimbă prin însuşirile şi existenţele nesupuse, iar acestea se închină în faţa lui, ca trupe în uniforme pestriţe în faţa unui mareşal. Zeii tutelari ai lui Doinaş sînt Pitagora, Platon, Plotin, Shaftesbury şi Schelling. Iar forma de baladă nu este aleasă arbitrar, ci este consecinţa inevitabilă a ordinei universale.

Nu sînt sigur dacă toţi cei care au mai recurs la acest prim tip de baladă *fantastic-simbolică* au înţeles această legătură inevitabilă. Cel puţin Tudor George, poet de o uriaşă capacitate de secreţie imagistică, mi se pare lipsit tocmai de ritualul ordonator care distinge balada, rămînînd cel mai adesea cantonat în jocuri caleidoscopice de

ameţitoare splendoare (*Turmele soarelui*, *Legenda broaştei ţestoase*, *Michelangel şi meduza*, *Neptun petrece*). Din acelaşi material brut din care pornesc Doinaş şi Phillippide, sau, mai înainte, Eminescu plutonic şi Heliade, produsul final e pur şi simplu necontrolat, necristalizat; verbios, superficial prin patetismul gol; absenţa tensiunii intelectuale, redondanţe, incapacitate de discriminare şi strunire, ba adesea agramatisme — iată ce minează poezia lui Tudor George (*Sfinxul Micromacro Tauli* şi chiar *Neptun petrece*). Mai aşezate sînt lucrurile la cei care au folosit ocazional acest vehicol: Ilie Constantin, Radu Stanca (*Fetişism* etc.) şi alţii.

Pasul următor, a doua treaptă a baladei, îl reprezintă contemporanul şi prietenul lui Doinaş, Radu Stanca. Balada care trecuse cu Doinaş din concret în fantastic, rămînea totuşi legată de obiect, ancorată în autentic; operînd cu materie vie. Odată cu Radu Stanca ea devine *baladă a decorului* (vezi, cam în acelaşi sens, importantul studiu a lui C. Regman, *R. Stanca şi măştile* în *Tomis*, ian. 1967). Elementele constitutive care la Doinaş erau încă unite între ele, se dezlipesc unul de celălalt şi se instalează pe planuri diferite, devin straturi succesive de haine. Cadrul, evenimentul şi semnificaţia sînt trei lucruri total diferite unul de celălalt. Cadrul nu mai e sumar conturat, ci de mare greutate, reuşind să-şi integreze pe deplin toată gesticulaţia exterioară a personajelor şi obiectelor. Ceea ce creează Radu Stanca împrejurul mişcărilor sale de idei este un decor *baroc*. Greşit s-a spus de mai mulţi critici că acesta ar fi *Sibiul medieval*. Întîi de toate Sibiul nu e de fel medieval (deşi existent încă din secolul XII, el a fost ras de pe faţa pămîntului de tătari în 1241 şi reconstruirea a început în secolul XIV. Puţinele vestigii datînd de atunci se îneacă într-o masă istorică datînd din secolele XVI—XVII. Brukenthalul şi celelalte monumente reprezentative sînt tipic baroce). Este lumea lui Buxtehude (*Concert de orgă*), lumea unei epoci pentru care Evul Mediu a şi ajuns să fie trecut. Este privirea spre un trecut care la rîndul său priveşte spre trecut. De aceea se şi strecoară cu uşurinţă atitudinea damnat-romantică a unor E. Th. A. Hoffmann (*Baladă studenţească*) sau Barbey, Wilde, Thomas Mann care ilustrează aceeaşi privire din trecut spre un

trecut și mai îndepărtat. Ne aflăm în lumi imaginate, tot universul este o scenă, se construiesc mari spectacole cu imagini bizare, luxoase, bolnăvicioase. Spectacolul este extravagant sau chiar sîngeros, dar totdeauna elegant. Ispitele crude ale voluptății și puterii se lăfăiesc în orgii abundente și efemere, care se descompun treptat chiar în timpul spectacolului (*Trubadurul mincinos, Regele visător, Fata cu vioara, Tristețe înainte de luptă, Corydon, Poem, Trandafirul și călăul, Balada lacrimei de aur, Sfatul țării, Spada regelui, Invocație* și alte cîteva). Poate încă mai ilustrative sînt *Seară medievală* unde medievalul e obsolescent (menestralul e vechi, castelul a și ajuns o ruină) și ușor ironizat (*Pe tron un schelet suveran va ședea* sau *Și-alături de mine să suferi frumos* sau *Liliecii stau toți cu aripile-n-jos*) așa cum se cuvine, văzut fiind din spre o epocă barocă-iluminată, pe care au început s-o cuprindă nostalgiile. Iar în *Întîia odă a lui Lactanțiu pentru iubita sa* nici nu e vorba de spiritul latin tîrziu, ci de reconstituirile pastorale din secolul XVII (*Sub pini și arbuști tolănit, cînt din flaut* sau *Mă scald în bazine subțiri, mătăsoase. Coturnii din lemn parfumat de oleandru* și *panglica roză* de pe frunte fac parte dintr-o travestire; iar promisiunile de *9 pungi și-o brățară/ de aur masiv* pentru agrafa iubitei sau *villa mea de la marginea mării* sînt extravaganțele prințișorului baroc). Dar mai mult, însuși modul de construire al imaginii e baroc, chiar și atunci cînd lipsește decorul coerent: *Mîna ta-albă vîslă de galeră* sau *O insulă ciudată cu drumuri și poteci* sau *Tristețea mea țintește mai bine ca o pușcă* sau *Visarea mea e ca un condur împărătesc/ce numai la piciorul tău zvelt se potrivește* sau *Ne vom aprinde-n noapte ca niște lumînări* sau *Mă simt ca după un naufragiu/Din care n-am salvat nimica , Nici încercatul echipagiu/, Și nici mascota mea, pisica...* Poate încă mai frecvente sînt imagini care merg în direcția acelor *concetti* sau *conceits* proprii poeziei metafizice și manieriste legate de același tip de cultură. *Încolăcit în mine/ Ca iedera pe sîrmă,/ Străbat fără de cîrmă / Pustietăți marine* sau *Mă-nvîrt ca floarea-soarelui pe cîmp / După făptura ta strălucitoare.* De altfel există poezii construite în întregime pe *concetti*: *Vînătoare, Uneori ziua uneori noaptea, De-aș fi rege.* În *Fata cu zmeul,* jocul iluzie-realitate răstoarnă valorile: binele e inversul, receptorul său

e reversibil iar în *Pajul cu păr de aur* manierismul contrariilor e perfect: dragostea se schimbă în ură, alegerea vieţii e de fapt alegerea morţii.

Tot acest sistem decorativ de referiri istorice, de la rimele insinuante pînă la duhurile abundente este însă factice, *intenţionat* factice. El este un moment al fantaziei în agonie. În centrul său se află totdeauna *moartea*; nu găsim niciodată *întîmplări*, gesturi care să nu fie reductibile la moarte. Decorul baladelor lui Radu Stanca nu este niciodată altceva decît un desen de iluzii în faţa ochilor care se împăienjenesc. De aici amestecul de dezgustător şi sublim, de aici mişcarea de epic-filmic, de aici nostalgia uşor dezabuzată; decorurile sînt uşor roase pe la colţuri, se descompun. De aici şi aparenţa de ironie: de fapt esenţial este, la Radu Stanca, *cinismul*, nu ironia. Moartea apare explicit, sau aproape, în *Expediţie*, *Simpozion*, *Aură tragică*, *Nocturnă*, *Poemul fluviilor*, *Ars Doloris*, *Canossa*, *Naufragiu*, *Despărţire*, *Liliacul*, *Vizita*, *Un cneaz valah...*, *Concert de orgă*, *Pistolul*, *Baladă studenţească* *Regele visător*, *Trenul fantomă*, *Fata cu vioara*, *Cupa*, *Lamentaţia Ioanei d'Arc*, *Buffalo Bill*, *Douăsprezece umbre*, *Coşmarul tiranului*, *Finister*, *Trandafirul şi călăul*, *Balada lacrimei de aur*, *Spada regelui*, *Pajul cu părul de aur*, *Invitaţie la o actriţă*, *Adio la prieteni*, *Cădere*, *O! dacă moartea*, *Post Festum*. De fiecare dată moartea e întîmpinată cu un extravagant cinism, care a trimis firesc, şi nu nejustificat, la decadenţă. Două obiecţii putem totuşi face. Prima decurge din interpretarea poeziei lui Radu Stanca drept *investigativă*; în acest caz vom spune că ea îşi propune deliberat să analizeze un moment inevitabil din evoluţia unui stil, a unui spirit sau, în fond, al oricărui produs uman-social viu. A doua, mult mai importantă, este că dincolo de stratul ornamental şi cel al *evenimentului* (care este aproape întotdeauna sau este măcar reductibil la experienţa descompunerii şi morţii) mai găsim un strat al *semnificaţiilor*, distinct de celelalte două. (Încă o dată: deosebirea structurală de la Doinaş la Radu Stanca este de la planurile şi articulaţiile integrate la distincţia sau chiar autonomia lor). Căci în faţa morţii, decorurile factice şi efemere sînt impuse *lucid* şi *deliberat*. Ele sînt, în eleganţa lor cinică şi provocatoare forme de luptă împotriva morţii. Apariţia lor este o formă (întor-

tocheată, ce-i drept) de manifestare a valorilor: a frumosului, a iubirii şi mai ales a curajului. Poezia lui Radu Stanca are drept valoare centrală, mîntuitoare — *curajul* (şi de astă dată suprafaţa revelă esenţele: abundenţă de imagini militare şi de armament). Poezia care transmite cel mai clar mesajul său este, alături de *Vulpea, Arhimede şi soldatul*, în care spiritul azvîrle cu superbă trufie în faţa teroarei: *Căci sau sub ziduri, sau sub cer cu stele / Înconjurat de cercurile mele / Fie că dorm pe prund, ori blăni de biber / Cît timp le am pe ele, eu sînt liber.*

Treapta următoare se poate ilustra cel mai bine prin cele cîteva balade publicate (tot pe la mijlocul deceniului V) de Ioanichie Olteanu. Spuneam treapta următoare, întrucît această modalitate ar fi (din nou: tipologic) imposibilă fără Radu Stanca. De astă dată planurile baladei nu mai sînt însă pur şi simplu autonome, ci încep să lupte între ele. Căci la Radu Stanca deşi aceste planuri sînt autonome ele colaborează funcţional (nu organic-concrescut, aşa ca la Doinaş). La Ioanichie Olteanu ele nu mai colaborează, ci se războiesc. De o parte avem cadrul şi personajele. Aici trăiau într-o lume moral-urbană de ardeleni sănătoşi, greoi şi joviali, muncitori şi decişi care nu se sfiesc să ia hotărîri esenţiale, cu tristeţi mari şi răspicate, cu gingăşii cît pumnul. *(Balada soţului înşelat, Păţania teologului cu arborele, Vacanţa, Balada sinucigaşului)*. Soţul înşelat fumează ţigări de foi, îndrăgeşte călăria şi armele de vînătoare: *Printre hambarele pline cu cereale şi poame / Beată de izul pămîntului / şi alte multe aroame /, mîngîiată de pleznele vîntului /, vei învăţa a iubi şi cunoaşte / murmurul pădurii bătrîne / muzica bălţii cu nuferi şi broaşte / şi mai ales a pogoanelor cu grîne / Copiii noştri frumoşi, rumeni / în curtea cu păsări şi vite cu lapte / sub ochii materni, iubitori / vor creşte...*

Dar toate acestea se află în contrast strident sau scîrţîit cu tratarea. Căci aceasta este ironică pînă la dispreţ şi dezinteres. „Evenimentul" este firesc sau grav, duios sau tragic — dar nu este niciodată ceva care să zguduie universul (ca la Doinaş), nici ceva care să transmită o încărcătură de înalte valori umane (ca la R. Stanca). Dar chiar şi acest moment este pus la îndoială de tratare, de ton. Prin abordare, faptul abordat începe să devină îndoielnic; dar nu pentru că abordarea ar fi nesigură, ar lăsa

lucrurile în penumbră şi ceţuri. Dimpotrivă, îndoiala se naşte dintr-un surplus de luciditate. Cruzimea acestei lucidităţi tinde să dizolve obiectul, să-l altereze. Faptul comun, chiar atunci cînd e dureros („Păţanie"), nu suportă surplusul de lumină şi de inteligenţă şi începe să se ofilească (aşa sărmanul boieraş Matei şi mai ales tînărul teolog Victor, care e împins la sinucidere nu de luciditatea sa, ci de ironia poetului). *Vacanţa* în *Vremea* (8 aug. 1943) e o laudă a vieţii de la ţară, dezabuzată şi aspră, de un sentimentalism intenţionat şi nesimţit, care a trecut prin critica lui Topîrceanu şi prin toate urbanismele şi tot nu se lasă.

Punctul cel mai avansat al lui Ioanichie Olteanu pare a fi *Balada înnecaţilor (Noi am fost cîndva oameni de treabă / şi ne purtam oasele pe sus)*. Aici ambiguitatea e foarte clară, pînă şi parabolicul e anexat, într-un cuvînt se demonstrează că Ioanichie Olteanu este indiscutabil premisa (tipologică) a baladei ambiguităţii care reia în deceniul VII firul întrerupt nesemnificativ cu două decenii înainte.

A patra treaptă a baladei moderne în România, este trecerea de la o *baladă ironică* la o *baladă ambiguă*. Intrăm din nou prin ea în marele filon de tradiţie răspicat lirică. Privim poezia pe care o practică Leonid Dimov, Adrian Păunescu, Mircea Ivănescu, Ion Gheorghe şi vedem în ea continuarea unui proces. Războiul între planuri a încetat; disputa între eveniment şi ton, abordare, a luat sfîrşit cu victoria celor din urmă. Revenită la lirismul complet poezia aceasta nu mai are eveniment, ci numai stare de spirit. Articulaţiile bogate de la Doinaş şi Radu Stanca au fost nimicite şi înghiţite. Dar victoria este numai aparentă. „Starea de spirit" nu mai are inocenţa ei obişnuită. Ea a trecut, conştient sau altminteri, prin experienţa baladei şi ea rămîne marcată de baladă. Lirismul rămîne aşezat pe liniile de forţă ale unui cadru şi ale unui eveniment care nu mai există. Tonul, eliberat de fapta baladescă, începe să i se supună. Baladescul a fost învins de disensiunile sale lăuntrice, dar el continuă să cîrmuiască un teritoriu vast. Totul se petrece astfel ca şi cum epicul ar continua să facă parte din substanţa acestei poezii. Adrian Păunescu are patetismul, grandilocvenţa, gesticulaţia proprii faptelor hotărîtoare. Dar care sînt acestea nu ştim. La Mircea Ivănescu din lirism pur se încheagă personaje care poartă nume,

au o stare civilă, trec prin diferite peripeţii, se îndrăgostesc, se plimbă însoţiţi de un *cîine de aer* sau de o *delicată bufniţă blondă*, intră în localurile cu nume insolite din marginile oraşelor sau de pe arterele centrale, contractează alianţe, se dedau la intrigi, se îngrijorează amarnic, se încruntă sau melancolizează — dar trupul lor este din fum, ele nu există decît ca emanaţii efemere ale unei mase lirice care arde mocnit şi izbucneşte din cînd în cînd. Personajele lui Mircea Ivănescu şi faptele lor nu au mai multă consistenţă decît visele unui demiurg într-o stare de semitragic, trist şi binevoitor, dar speriat care le retrage repede îngăduinţa de a se fortifica suficient pentru a depăşi pragul unei fiinţări autonome. Ele se zbat ca nişte polipi, căutînd să înşface cît mai mult şi cît pot mai repede din realitatea înconjurătoare, dar de fapt rămîn mereu năucite de aceasta; se simte frica lor de provizorat, teama că nu vor apuca să secrete un suflet nemuritor, pentru că nu li se lasă vreme. Ion Gheorghe aproximează baladescul prin incoerenţa cuvintelor şi faptelor sale lirice. Lirismul său este nefiltrat, zgrunţuros, el nu se poate aşeza într-o pastă continuă sau netedă ci are aglomeraţii şi goluri. Se creează astfel (poate chiar neintenţionat) un relief aventuros cu piscuri şi văi de basm. Poetul este un nobil „analfabet" — unităţile cu care lucrează pot fi „punctele lirice" (ca în volumul *Cariatida*) dar şi silabele (ca în bolboroseala agresivă şi constructivă din *Zoosophia*), în sfîrşit poate începe coborîrea sub orice cuvînt, ca în ciclul *Manimazos* unde un mare mut se forţează să comunice adevăruri importante şi unde *balada încearcă în zadar din goluri a se naşte.*

În sfîrşit, Leonid Dimov, fără îndoială unul din cei mai importanţi poeţi ai epocii de azi, descinde în chip dublu din baladă. În primul rînd prin imagistica sa nobiliară şi tradiţională; pentru ochiul cel mai neavizat, multe din poeziile lui apar ca nişte torenţi care poartă la vale garnituri complete de universuri închise şi distinse; acum intrate în dezordine ele curg în jos încîntînd ochiul cu sugestia faptelor înalte şi frumoase ce se vor fi produs fără greutate în asemenea cadre. În al doilea rînd însă, aici aceste serii de decoruri intră în luptă, fie în ansamblu, fie prin părţi ale lor, fie prin delegaţi. Mari sfîşieri şi drame abia ghicite deşi sîngeroase se petrec la ciocnirea acestor universuri între

ele. Dimov își imaginează continuu lupte între stiluri, poezia lui se bazează pe suspendarea incompatibilităților. Ciocnirile, fuziunile și exterminările acestea între sufletele decorurilor moarte devin posibile numai cu condiția unui potop. Atunci, în arcă, lucrurile au timpul să se măsoare între ele prin reprezentanții aleși. Evident, ce-are el mai bun (seria de *Destine, Istoria lui Claus, Vînătorească* etc.) ține de balada ambiguității.

Totuși, cazul cel mai semnificativ este cel al lui Doinaș însuși, care în volumul recent *Seminția lui Laokoon* (precum și în cîteva poeme risipite prin reviste) scrie excelente balade ale ambiguității (*Alibi, Asediul, Reportaj din sac, Vestea, Sentința, Rănile, Elementele nopții, Text și comentariu* și altele). El rămîne însă consecvent cu sine însuși. Cînd scrie „balade ambigue" Doinaș menține scrupulos toate articulațiile pe care le distingem la „balada fantastic-simbolică" și mai ales menține organicitatea lor concrescută. Cu un artificiu le gingaș și iscusit matematician el le proiectează însă din concret în abstracție. Baladele acestea sînt sublimări ale primei trepte a baladei (O comparație între *Asediul* și *Acela care nu se teme de nimic* ar fi deosebit de revelatoare). Doinaș se mișcă cu aceeași precizie delicată printre mecanismele spiritului rarefiat cu care știe să controleze fantasticul. Poezia sa nouă are o grație cibernetică: ea dirijează pîlcuri de umbre și abstracțiuni eficiente. Ele reconstituie sus și departe, abia conturate, mișcările esențiale ale veacului într-un balet al datoriei și disperării. În acest moment parabolicul și gnomicul se insinuează inevitabil. Doinaș deschide și închide al doilea capitol al baladei române cu atîta siguranță încît realizăm că ceilalți autori de balade ambigue nu fac decît să aproximeze genul în puritatea sa.

Acest lucru, care nu poate fi în nici un fel o judecată de valoarea estetică, ridică și problema spinoasă a filiației *istorice*. Ne îndoim că succesiunea tipologică pe care o propunem are și un substrat de acest fel: noi n-am făcut decît să descriem un proces logic în sine, a cărui realizare concretă poate să difere sensibil. Încă la Ioanichie Olteanu *(A fost un vînt, o furtună / cărora eram prada cea mai bună)* se simt binișor Emil Botta și C. Tonegaru, iar rădăcinile lui Dimov, Ivănescu și a celorlalți nu sînt poeții de la Sibiu. Nu *poezia*

lui Dimov se integrează în baladă (ca fapt unic şi personalizat), ci *poeziile* lui (desprinse de autor şi aşezîndu-se magnetic la locul ideal, ursit lor din veac, în clădirea istoriei literaturii române). Tot aşa şi cu ceilalţi.

Dificultatea aceasta metodologică mai anunţă un proces major. Cele două linii, care se despărţeau pe la mijlocul deceniului V, tind din nou să se unească. Poezia lui Caraion, Tonegaru, Geo Dumitrescu şi-a găsit urmaşi de toată mîna, de la Ion Alexandru, pînă la N. Stănescu şi G. Hagiu, ba chiar pînă la M. Sorescu şi V. Ivănceanu. Ea tinde inevitabil către un plus de organizare, epizare. Fără dificultate vom găsi în *Oul şi sfera* sau în excepţionalul volum care e *Dimineaţa nimănui* constructe poetice pe care prea bine le-am putea numi „Balade ambigue". Dar, pe de altă parte, ce sînt cele „patru trepte ale baladei" dacă nu un proces de continuă lirizare şi de scădere a elementului organizator. Ce-i drept balada nu e un fenomen izolat, ci face parte, cu poezia lui Phillipide şi Călinescu, cu cea a lui Andriţoiu şi Horea, spre a nu merge mai departe, dintr-o categorie mai amplă; demonstraţia e aşadar incompletă. Credem totuşi ferm că, altfel decît în legendă, în poezia română întrecerea între Apollo şi Marsyas se sfîrşeşte printr-o rodnică alianţă.

CRITICA LUI ION PILLAT*

Descins din stirpea lui Alecsandri, Maiorescu, Odobescu — Ion Pillat este un poet al culturii şi ordinei, al moderaţiei şi înţelepciunii. Tocmai de aceea vrea să-şi completeze creaţia poetică — pe care, în ciuda influenţelor diverse, în ciuda unor eclectisme, o socotim o înfăptuire de frunte a literaturii române — cu o armătură raţională, care să limpezească şi mai bine scopurile şi înţelesurile ei. Activitatea poetului şi cea a criticului se continuă firesc între ele, căci pentru Ion Pillat poetul este întîi de toate cultivatorul care are de luptat cu lumea, în sine nedefrişată a pasiunilor omeneşti, a priveliştilor naturii, a senzaţiilor şi ideilor. Asemeni unui cultivator, el trebuie an de an să reia acest ogor, să-l are, să-l semene, să-i vegheze rodnicia şi să culeagă sau să nu culeagă rodul, după bunăvoinţa astrelor. Astfel, Ion Pillat vede în poezie o muncă răbdătoare, reînnoită, cumva în armonie cu ritmul întregii naturi: tocmai de aceea, poate, opera sa se organizează în cicluri concentrice, ca cercurile de pe trunchiul unui copac. Opera sa critică nu este decît încă un cerc, mai periferic, pe acelaşi trunchi. Căci, după cum poezia cultivă şi fertilizează un anumit cîmp, tot astfel critica va avea de cultivat şi de lucrat cîmpuri învecinate. Materialul brut cu care lucrează ea sînt lecturi răzleţe, vastele peisaje culturale, impresiile, gusturile şi senzaţiile, pe care le înregistrăm plimbîndu-ne printre operele de artă ale trecutului şi ale prezentului. Pe acestea criticul, cunoscătorul le va plivi, le va orîndui, le va ierarhiza — într-un cuvînt, le va da, abia el, adevărata înfăţişare, cea definitivă, în ochii lumii

---

* Apărut iniţial în volumul Ion Pillat, *Portrete lirice*, E.L.U., Bucureşti, 1969, pp. V—XIII.

şi ai posterităţii. Am putea spune că Ion Pillat este unul din puţinii poeţi care îndeplineşte pe deplin, cu strălucire, acea pretenţie a lui George Călinescu de pe vremea cînd conducea *Jurnalul literar*; că se poate accepta un poet ca poet abia atunci cînd se dovedeşte capabil de a scrie şi un eseu, critică sau o altă formă de justificare raţională, teoretică, a creaţiei sale.

Într-adevăr, eseurile şi conferinţele lui Ion Pillat constitue, cu sau fără voie, o mărturisire de credinţă; din preferinţele şi judecăţile lui putem lesne reconstitui un întreg sistem de meditaţie asupra poeziei şi asupra lumii. În temeliile lui, acest sistem este istoric şi organic: „Orice fenomen literar e rodul unei lungi, adesea tăinuite filiaţiuni — unde, ca şi în ereditatea umană, fiii nu seamănă direct cu părinţii, ci tipul cutărui sau cutărui străbun revine stăruitor şi reapare modificat în strănepoţi. De aici, importanţa hotărîtoare a precursorilor, a personalităţilor acelora puternice, al căror glas profetic nu-şi găseşte ecoul decît în generaţiile următoare". De aceea, el nu alege metoda de tratare a literaturii universale proprie lui Goethe şi Malraux, de exemplu, pentru care operele din toate timpurile şi locurile sînt cumva echivalente şi comparabile, unităţi independente, ce pot fi aranjate şi combinate după voie, ci pe cealaltă, a filiaţiei şi familiilor. Cunoscîndu-şi propriile limite, lasă în afara cîmpului său de observaţie zonele lirice şi geografice pe care le simte mai străine: cele asiatice, America de Sud etc. Pentru Ion Pillat însuşi, tradiţia reală este cea mediteraneană, cea întemeiată pe temelia greco-latină („leagănul civilizaţiei moderne în toată Europa"). Fără dezaprobare e citată „Pleiada": „Poezia e o şcoală şi dacă vrea poetul modern să ajungă la producerea unor capodopere, el trebuie, cu entuziasm şi sîrguinţă, să înveţe arta şi ştiinţa marilor poeţi ai antichităţii". Adeziunea aceasta la spiritul antichităţii nu se mărgineşte la justificări istorice, ci se fortifică prin argumente solide, dintre care două par hotărîtoare. Întîi de toate acela că în lumea antichităţii mediteraneene i se pare a fi fost cel mai bine înfăptuită ideea demnităţii *umane*, a persoanei umane în sensul cel mai nobil şi mai rotunjit. Sublinierea aceasta a omului ca măsură a tuturor lucrurilor este făcută cu pasiune (în aşa fel, încît, de dragul argumentării, în *Spiritul medi-*

teranean, autorul e gata să arunce anatema asupra lumii Asiei, a celei slave şi germanice, pentru a scoate mai bine în evidenţă ideea sa proprie — o atitudine pe care altminteri o evită cu grijă, dovedind mult simţ al dreptăţii şi al proporţiilor). „Divinităţile care acţionează în acest joc veşnic sînt aduse la măsura omului, cu pasiunile, bucuriile şi durerile sale". „Toată gîndirea, toată arta elină sînt dominate de această proeminenţă a fiinţei umane, cu proporţiile sale perfecte, a sufletului omenesc pasionat dar stăpînit de armonie, a spiritului omenesc îndrăzneţ şi echilibrat, senin şi lucid totdeodată" — iată ceea ce îl atrage pe Ion Pillat înspre antichitate, iată cum defineşte el influenţa ei continuă asupra epocilor ulterioare. De această definiţie a omului în antichitate se leagă şi al doilea argument: acela al *echilibrului*: „Poate că această dublă tensiune, contrarie şi totuşi complementară, dintre forţele apolinice şi cele dionisiace, explică puterea biruitoare peste vremuri şi farmecul de neînţeles, mereu renăscător, ce-l exercită şi azi asupra noastră şi a lumii moderne arta şi miturile vechii Hellade".

În jurul acestor două categorii de bază: fiinţa umană şi echilibrul, regăsite în lumea Mediteranei, se organizează toată gîndirea lui Ion Pillat, cu dialectica, dificultăţile şi concluziile ei. Astfel, poate cel mai spectaculos efort îl constituie încercarea de a găsi un numitor comun între umanism şi ideea de poezie pură. Aceasta din urmă, pe care Ion Pillat o putuse cunoaşte teoretic şi practic la Paris, exercită o vădită fascinaţie asupra sa. Un idolatru al poeziei, cum nu putea să nu fie Pillat, se simţea firesc flatat de formularea pură, absolută, perfectă, pe care o propuneau un Brémond sau un Valéry. Simultan, o notă de iritare abia reţinută se face simţită: „Poezia pură? Un titlu cu care nu-mi propun nici să stîrnesc curiozitatea estetică a snobilor literari, nici să surprind indignarea virtuoasă a burghezilor cu studii clasice". Între aceste două atitudini extreme, el caută să se deplaseze cu prudenţă şi cu dreptate, mînat de dorinţa de a păstra omul ca măsură a poeziei. De aceea vrea întîi să fie corect şi obiectiv: „În orice caz, pentru poeţii moderni, timpul se face muzică, sau, mai bine zis, muzica devine expresia timpului adevărat — adică a scurgerii aceleia, ca a unei ape murmurătoare, a conştiin-

teranean, autorul e gata să arunce anatema asupra lumii Asiei, a celei slave şi germanice, pentru a scoate mai bine în evidenţă ideea sa proprie — o atitudine pe care altminteri o evită cu grijă, dovedind mult simţ al dreptăţii şi al proporţiilor). „Divinităţile care acţionează în acest joc veşnic sînt aduse la măsura omului, cu pasiunile, bucuriile şi durerile sale". „Toată gîndirea, toată arta elină sînt dominate de această proeminenţă a fiinţei umane, cu proporţiile sale perfecte, a sufletului omenesc pasionat dar stăpînit de armonie, a spiritului omenesc îndrăzneţ şi echilibrat, senin şi lucid totdeodată" — iată ceea ce îl atrage pe Ion Pillat înspre antichitate, iată cum defineşte el influenţa ei continuă asupra epocilor ulterioare. De această definiţie a omului în antichitate se leagă şi al doilea argument: acela al *echilibrului*: „Poate că această dublă tensiune, contrarie şi totuşi complementară, dintre forţele apolinice şi cele dionisiace, explică puterea biruitoare peste vremuri şi farmecul de neînţeles, mereu renăscător, ce-l exercită şi azi asupra noastră şi a lumii moderne arta şi miturile vechii Hellade".

În jurul acestor două categorii de bază: fiinţa umană şi echilibrul, regăsite în lumea Mediteranei, se organizează toată gîndirea lui Ion Pillat, cu dialectica, dificultăţile şi concluziile ei. Astfel, poate cel mai spectaculos efort îl constituie încercarea de a găsi un numitor comun între umanism şi ideea de poezie pură. Aceasta din urmă, pe care Ion Pillat o putuse cunoaşte teoretic şi practic la Paris, exercită o vădită fascinaţie asupra sa. Un idolatru al poeziei, cum nu putea să nu fie Pillat, se simţea firesc flatat de formularea pură, absolută, perfectă, pe care o propuneau un Brémond sau un Valéry. Simultan, o notă de iritare abia reţinută se face simţită: „Poezia pură? Un titlu cu care nu-mi propun nici să stîrnesc curiozitatea estetică a snobilor literari, nici să surprind indignarea virtuoasă a burghezilor cu studii clasice". Între aceste două atitudini extreme, el caută să se deplaseze cu prudenţă şi cu dreptate, mînat de dorinţa de a păstra omul ca măsură a poeziei. De aceea vrea întîi să fie corect şi obiectiv: „În orice caz, pentru poeţii moderni, timpul se face muzică, sau, mai bine zis, muzica devine expresia timpului adevărat — adică a scurgerii aceleia, ca a unei ape murmurătoare, a conştiin-

ţei noastre intime". Încercarea de obiectivitate nu exclude un secret reproş, o distanţare discretă, ca atunci cînd se vorbeşte de Mallarmé (cel, de altfel, adînc venerat: „de o admirabilă şi foarte rară inteligenţă... cu o voinţă şi o sîrguinţă de benedictin al poeziei... Robinson al versului") despre care ni se spunea că „a încercat să redea imposibilul: freamătul însuşi, jocul nespus de fraged şi fugar, caleidoscopul de imagini şi de sunete al conştiinţei noastre cea mai tăinuită". Şi, cu toate că se admite că ceea ce face Mallarmé „e una din încercările cele mai nobile şi mai curate de a dărui versului şi expresiei poetice un înţeles nou şi de a le diferenţia definitiv de proză", bilanţul făcut este, la urma urmei, negativ, căci se vorbeşte de „tentativa lui inumană şi desesperată, dar atît de nobilă, de a evada dincolo de posibilităţile logice ale unui grai făcut pentru altă întrebuinţare decît aceea pe care poetul a încercat să i-o dea". În altă parte, cînd nu e vorba de un Mallarmé aproape sacralizat, Ion Pillat spune de-a dreptul că unii simbolişti sau cercul din jurul lui George au o atitudine „vădit exagerată". Cînd redă teoria lui Valéry, Ion Pillat izbuteşte, în mod aproape imperceptibil, să schimbe accentele, să umanizeze şi să încălzească: „Toată arta poetului va fi, deci, de a îngrămădi, de a strînge în adîncurile conştiinţei, printr-o lentă tezaurizare sufletească, tăinuita comoară — şi, în ziua recoltei, printr-o muncă în care nimic nu e lăsat întîmplării, de a o valorifica aproape matematic". Poezia modernă şi orice poezie „pură" se poate justifica, după Ion Pillat, întîi de toate printr-o importanţă istoric-literară: contribuţia la definirea mai exactă a lirismului ca atare şi la găsirea locului său în ierarhia valorilor culturale. Dar justificarea mai adîncă este (şi nu cu totul întîmplător, după cele ce spuneam mai sus) una de umanitate socială. Ea este dată pe larg în eseul *Valéry, Rilke şi poezia pură* şi echivalează cu o adeziune la o teorie a alienării omului: „Problema poeziei pure e problema poeziei faţă de viaţa modernă... faţă de tehnicizarea şi specializarea omului modern... şi faţă de uniformizarea în spaţiu a acestui om modern". Într-un cuvînt, poezia este pentru Ion Pillat paznicul acelei *demnităţi a omului deplin*, pe care o glorifică la antici. Ea nu e fuga de realitate: „poezia nouă se străduie să ne dea natura şi realitatea însăşi în adîncimea şi puri-

tatea lor" și de sfera social-morală (chiar dacă izgonește didacticismul): „Ceea ce nu înseamnă că un lucru desăvîrșit de artă pură... nu exercită implicit, prin însăși existența lui, o atmosferă morală și folositoare omenirii. Prin izgonirea, din domeniul poeziei, a narațiunii, a senzaționalului, a fabulei didactice, a povestirii versificate, a raționamentului demonstrativ, noțiunea de poezie lirică se restrînge, dar se adîncește". Tot tratamentul aplicat poeziei pure mi se pare un exemplu strălucit de umanizare, de deplasare delicată, imperceptibilă, a unor centre de greutate, în așa fel încît ansamblul să rămînă nealterat, dar adaptarea la gîndirea proprie să fie totuși evidentă.

Aceeași tendință de măsurare la etalonul om se vădește chiar și în cazurile cînd ne putem îndoi de dreptatea lui. Ion Pillat, a cărui participare la revista *Gîndirea* și ale cărui legături cu diferite curente ale ideologiei interbelice (și îndeosebi cu o variantă a tradiționalismului și ortodoxismului) sînt bine stabilite în istoria literară a epocii, acordă o importanță (uneori justificată, alteori evident exagerată) factorului religios în poezia unor scriitori europeni dintre cele două războaie mondiale. Un caz tipic îl constituie însă atitudinea față de Baudelaire. De ce supralicitează Ion Pillat elementul catolic în cazul acestuia? Evident, pentru că simte nevoia unei „reabilitări", iar aceasta se putea face cel mai bine apelînd la preferințele ideologice ale unui context cultural anume. Este, aici, în chip parte naiv, parte exacerbat, aceeași tendință spre „normalizare", spre transpunere în alt limbaj, fără a modifica adevărul. Un caz similar îl constituie o anume exaltare a „țarinei", a „terroir"-ului la unii poeți francezi, care colorează (ocazional, nu indispensabil) comentariile lui Ion Pillat. Și aici funcționează doi factori diferiți: ideologia autorului și efortul de transpunere.

Dar ideea de *om*, oricum am lua-o, nu poate fi despărțită la Ion Pillat de cea a *echilibrului*. La Goethe se laudă „acest echilibru între Nord și Sud, între mișcare și stare, între muzică și plastică". Similar, toată analiza Valéry-Rilke este rezumată: „Sunt două aspecte contradictorii ale unei realități superioare: sufletul liric european". Găsim această căutare de echilibru pretutindeni. Echilibrul și interdependența între artă și viață sînt proclamate într-un pasaj memo-

rabil, în care, după ce vestejește ideea de poezie ca un „joc gratuit de sunete goale", ca un „joc inutil de mandarin, în ceva uscat, steril și fatal hărăzit morții", afirmă că La Fontaine a supraviețuit și a rămas tînăr pentru că „n-a rămas străin vieții, ci i-a împrumutat direct în versurile sale sentimente și oameni". Apoi continuă răspicat: „O poezie lipsită de viața reală, o poezie artificială nu poate dăinui". În același timp, însă, „îi trebuie arta, care face dintr-un șir de cuvinte particulare ceva neașteptat și viu: un organism nou ... Numai dintr-o armonie perfectă, între viață și arta poemei ... se naște întotdeauna imprevizibilă, deși voită: capodopera".

Același echilibru este căutat și între *național* și *universal*. În două rînduri, în formulări explicite (în articolul despre Yeats și în cel despre poeții fantezişti), se repetă ideea că „poezia unui popor nu poate deveni de interes universal înainte de a-și fi găsit și exploatat propriul său suflet național, în forma artistică cea mai înaltă". Ba mai mult, în încheierea articolului despre lirica modernă americană, găsim un mic pasaj didactic (nu lipsit de savoare), în care se conchide: „A devenit interesantă pentru Europa din ziua cînd ... n-a mai maimuțărit pe nimeni. E o învățătură prețioasă pentru noi". Dincolo de aceasta, însă, pasiunea sinceră pentru literatura țării sale răzbate la tot pasul: atunci cînd face admirabilul tur de orizont asupra raportului poezie-plastică la noi, atunci cînd găsește apropieri între spiritul antic și cel folcloric de pe plaiurile române, și în atîtea alte locuri.

Același echilibru între *tradiție și inovație*. Ion Pillat, cel care se apleacă atît de răbdător și plin de venerație asupra lui Mallarmé și Valéry, vorbește cu vădită neplăcere de „dadaismul, futurismul, cubismul, suprarealismul și alte formule poetice în isme de esență străină genului autohton al Franței" și de Tristan Tzara, nominal, în schimb nu-și economisește elogiile pentru poeții care (asemeni lui Yeats) izbutesc să sintetizeze spiritul popular autentic și arta șlefuită a inovației literare. Inovația apare ca strîns legată de tradiția constituită organic: „Mărimea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri și de a duce mai departe, scoțind-o din litera moartă a cărților și transplantînd-o în sufletul viu al vremii, tradiția literară a nației sale". Forma cea mai elastică și mai subtilă a acestei teorii

o găsim în introducerea la articolul despre noul clasicism german, în care, în interiorul unei mici teorii despre alternarea fazelor de seninătate și de furtună, se distinge între falsa tradiție, cea a imitației, a epigonilor, și tradiția reală, a înnoitorilor: „am văzut pe un Baudelaire, pe un Claudel, pe un Valéry, priviți la un moment dat ca revoluționari de contimporanii ancorați în litera moartă a imitării, fiind, în realitate, adevărații stegari ai tradiției franceze". Aceeași demonstrație (mai ales cu referire la Yeats) o putem face în legătură cu echilibrul *individ* (poet) — societate.

Firește cititorul inteligent nu va face niciodată greșeala de a cere lui Ion Pillat ceea ce nu a putut și nici nu a vrut să dea. El nu-i poate cere, mai ales, un spirit științific și o rigoare care sînt excluse chiar de titlul de *Portrete lirice*. Abundă în *Spiritul mediteranean*, ca să luăm un exemplu, afirmații pe care nimeni nu se va gîndi să le ia textual, ele fiind, am zice, un fel de „licențe poetice" ale eseistului. Așa ar fi sublinierea hiperbolică a „barbariei" care înconjura tot bazinul mediteran sau conexiunea (pe care, altminteri, am acuza-o de determinism mecanic, plat) între omul elin și cadrul său geografic, sau supralicitarea caracterului „mistic, haotic, turbure, excesiv" al seminților asiatice și germanice, în contrast cu ponderea atică. Caracterul acesta de analogie poetică, mai curînd decît de rigoare științifică, iese în evidență, în același text, în frumoasa imagine despre „cetatea Polis adică Stat — această insulă pe uscat, tot atît de albă ca și cea de pe mare". În același chip tratează Ion Pillat și „catolicismul" la Claudel, Jammes și Peguy. Considerațiile sale nu sînt de fel teologice, ci speculativ-stilistice. „Miezul dogmatic al liricii franceze" face parte, dacă privim atent, dintr-o distincție tipologică reductibilă: clasic-romantic, latin-germanic etc. În tratarea făcută, „catolicismul" devine o componentă de morfologie stilistică, lucru ce se vede foarte clar în articolul despre noul clasicism german. Mai îndoielnice par alte afirmații. Opoziția între poezia pură și mase și știință apare net caducă: la ora actuală, oricît de ciudat ar părea, Baudelaire e un poet masiv citit nu numai în Franța, ci în multe țări; cît despre legăturile poeziei moderne cu știința, se vorbește astăzi prea mult despre ele pentru ca să nu vedem că Ion Pillat a fost infirmat. O neplăcută uzanță terminologică este a identifica „dreapta" cu poezia tradiției,

„stînga" sau „extrema stîngă" cu cea a inovației. Folosirea nu are totuși implicații politice la Ion Pillat — după cum nici în realitate termenii nu se suprapun decît uneori. Afirmația că, în cultura română, evul mediu s-ar fi prelungit pînă în secolul al XIX-lea nu poate fi în nici un caz susținută în forma aceasta la stadiul actual al cercetărilor. Cam fantezistă apare și introducerea de fundal social la conferința despre poezia americană, în care se simte clar influența șabloanelor de gîndire foarte frecvente la intelectualii interbelici ai unei Europe care în fond diferea încă destul de mult de lumea americană: America — țara posibilităților, a egalității, a tineretului etc. Formele brutal eficiente ale neocapitalismului modern îl depășesc cu totul pe distinspatriarhalul diplomat. Nu vom intra în amănunte și nici nu vom prelungi acest „catalog de păcate", întrucît sperăm că am sugerat tiparul de gîndire al lui Ion Pillat.

În întregul volumului aceste lucruri apar drept secundare. În ciuda unor deficiențe stilistice (pasaje întregi par traduse neglijent din limba franceză), el își păstrează și azi un caracter lizibil și agreabil. Ba uneori, Ion Pillat știe să facă uz, într-un chip admirabil, de o neostentativă, dar nu mai puțin cuceritoare artă a sugestiei. În multe privințe Ion Pillat poate fi o pildă de comentator al literaturilor străine de către un scriitor român. Aceasta în primul rînd prin limpezimea și simplitatea arhitectonică a argumentării sale. Nici exces de erudiție și informații, nici piruete stilistice sau logice. Textul curge firesc, exemple, alese admirabil, sînt comentate cu bun-simț și cu înțelegere fină. Ion Pillat se retrage modest îndărătul obiectului său, principalul său scop este, evident, acela de a explica. El are un deosebit simț al valorilor și al priorităților, un pilduitor respect pentru creația culturală. Ideile sale, de un nobil și senin umanism, înțelepciunea și cumpătarea sa, fundamentează temeinic o astfel de atitudine. În plus, Ion Pillat izbutește o performanță foarte dificilă, dar aproape indispensabilă în critica de literatură străină: aceea ca, rămînînd în continuare și pe deplin scriitor român, să se identifice în anume măsură cu literatura străină, să o privească dinspre interior. Pentru Ion Pillat, un scriitor străin nu este un obiect indiferent, descris rece și calm dinafară, ci mult mai curînd un tovarăș intim, pe care poate l-a cunoscut chiar personal, sau

care în orice caz i-a înseninat adesea clipele de reverie şi meditaţie. În felul acesta, atît autorul cît şi cititorul capătă o siguranţă vrednică de invidiat. Poate că, din punct de vedere informativ, sau chiar al manierei critice, articolele lui Ion Pillat să fie întrucîtva depăşite astăzi. În nici un caz ele nu sînt false. Şi, în orice caz, ele constituie un prilej de meditaţie asupra raportului între scriitorul român şi literaturile străine.

CRITICA LUI ION NEGOIȚESCU*

Că studiul lui Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu* (EPL, București, 1967) reprezintă un eveniment excepțional în istoria criticii noastre s-a simțit imediat; de altfel, discuțiile în jurul său începuseră cu luni de zile înainte de apariția în volum. Pe de o parte, el ne oferă dovada palpabilă că ne găsim în fața unuia din cei mai semnificativi critici contemporani, ne oferă satisfacția de a putea măsura dimensiunile complete ale criticului pe care articolele și cronicele din periodice (sau chiar din volumul *Scriitori moderni*) ni le sugerau abia; pe de alta, studiul datat din 1953 ne liniștește: sterilitatea critică a deceniului VI era aparentă, gîndirea însă își continua, răbdătoare și discretă, calea ei. Dar mai important este studiul, desigur, pentru ceea ce aduce el nou în imaginea noastră despre cel mai mare poet al neamului. Să nu ne scumpim la cuvinte nici în această privință: cei care îi vor accepta concluziile se vor afla în față cu o răsturnare fundamentală a așezărilor eminescologice de pînă azi.

Această mutație nu pornește din neant. Ea are, după cum mărturisește autorul însuși drept condiție prealabilă sensibilizarea marcată a sufletului poetic românesc prin Blaga, Barbu, Arghezi și, în general, toate mișcările moderne. Ea nu ar fi fost cu putință fără topometriile de exhaustivă erudiție ale unor Perpessicius și G. Călinescu. Ea a profitat de pe urma unor investigații și concluzii ale lui G. Călinescu, Mircea Eliade și Vladimir Streinu. Modalitatea critic-literară practicată își are sursa nemijlocită în tatonările simbolist-impresioniste și divinațiile stilistice ale lui Eugen Lovinescu. Dar ea se întemeiază în și mai mare măsură (lucru de care

---

* Formă amendată a textului apărut inițial în *Viața Românească*, 1, 1968, pp. 91—95.

I. Negoiţescu pare să nu fi fost conştient) pe „lirozofia" blagiană, pe tipologiile gnostic-filozofice ale acestuia şi pe maniera sa de a înzestra cu viaţă şi ursită de personaje, matricele abstracte.

Nu e deci cazul să recurgem la formule prea sofisticate despre „vampirismul" şi „magismul" acestei critici: în scheletul ei solid ea este pur şi simplu o temeinică *critică arhetipală*. De îndată ce vom înlătura, cu mişcări decise şi regretabile, mantia de lipicioase splendori şi gesticulaţii hipnotice a studiului, planul ei ni se va deschide, coerent şi articulat.

I. Negoiţescu neagă valabilitatea imaginii tradiţionale a lirismului eminescian definită critic de Maiorescu,ratificată timp de aproape un secol pînă la Vianu şi Călinescu inclusiv, reprezentată de antumele volumului original, imagine legată de micul romantism german al lui Eichendorff, Heine, Lenau, pînă la Mörike şi privind „spre noaptea comună a vegherii, a naturii şi a umanităţii... poezia formelor legale ale naturii în care omul şi conştiinţa sa morală şi-au aflat clima de bucurii şi dureri". I se va fi părut criticului că popularitatea a făcut vulnerabilă această parte a operei, că frecventarea prea insistentă a supus-o unui proces de eroziune, că pentru cititorul de azi nu numai romanţele, dar chiar şi seria *Scrisorilor* şi *Luceafărul* reflectă o plafonare mai curînd decît o încununare, dacă le privim din unghiul lirismului pur. Şi atunci, cu voluptate şi laboriozitate, pune în lumină rezervele strategice ale lui Eminescu care constituie nu numai o altă faţă a poetului, aşa cum prudent se afirmă la început, ci stratul cel mai profund şi mai autentic (*plutonic* — „al obscurelor văpăi subterane") care îşi trimite ecourile din adînc pînă în straturile superioare şi tangibile (în *neptunic*). Iniţial, acest strat este definit brut, ca masă documentară: el corespunde laboratorului unor mari poeme neterminate („Mureşanu, Demonism, Miradoniz, Memento mori. Povestea magului călător în stele, Diamantul nordului, Gemenii") şi se înrudeşte cu romantismul vizionar al unor Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim. Însă analiza stratului plutonic depăşeşte curînd simpla enumerare şi ilustrare; el se dovedeşte a avea o configuraţie proprie, a constituit un *arhetip*, o imagine abisală şi primordială. Schematic vorbind, configuraţia este următoarea: un cosmos infinit al morţii, o împărăţie nediferenţiată, dar nu nemişcată, căci moartea aceasta este

somn, voluptate şi jale, străbătută de clipe de vise, care sînt ca nişte insule în ocean; în centrul său, stăpîneşte un Demiurg (coincizînd el însuşi cu haosul primar şi fecund) solitar, scufundat în sine şi zguduit de plîns.

Această miraculoasă viziune arhetipală (ea nu este totuşi un mit, căci, aşa cum admirabil precizează Negoiţescu, Eminescu foloseşte mitul nu ca schemă unificatoare, ci ca material poetic, foloseşte nu oasele, ci carnea şi efluviile mitului), este apoi urmărit în concretizările ei tot mai depărtate de modelul prim, tot mai degradate (precum divinitatea neoplatonică), pe măsură ce se apropie de suprafaţa cea mai materială a poeziei eminesciene. Concretizările se aşează pe orbite din ce în ce mai îndepărtate, dar concentrice cu modelul arhetipal, pe care îl repetă tot mai difuz. De pildă, figura de Demiurg din arhetipul central. Pe prima orbită se aşează îngerii, aştrii însufleţiţi şi magici, eonii cugetători şi nemuritori, supuşi ocazional tentaţiei existenţei. Vin apoi, pe o a doua orbită, poeţii vizionari, magii străvechi, vlăstarele imperiale, geniile demente şi solitare, profeţii mai tineri sau mai bătrîni, cu toţii fie atraşi mistic-voluptuos de prototipii demiurgici, fie întrupări ceva mai pămîntene ale acestora. Trei din această galerie se conturează mai limpede şi sînt deci cu încă o treaptă mai în afară: Poetul, Călugărul, Monarhul, dar şi ei „păstrează pururi în gînd dureroasa singurătate a Demiurgului, plînsul embrionar al haosului... în inima lor se deschide misterul lumii şi acest mister îi umple de voluptatea durerii. Ei nu trăiesc în spaima morţii, în iminenţa ei înfricoşătoare, ci... în eternitatea, în jalea ei infinită", şi ei sînt ipostaze ale Demiurgului care *singur îşi aude plînsu-şi*.

Printr-un proces similar, arhetipul imperiului universal al morţii (peste care domneşte Demiurgul arhetipal) grupează în jurul său, ca imagini satelite, întîi somnul magic şi voluptuos, apoi regatul boreal-subacvatic, apoi Dacia mitică, apoi succesiunea de fastuoase tablouri ale civilizaţiei *(Memento mori)*, apoi natura de o fabuloasă şi orgiastică risipă, „natura prodigiilor, a eflorescenţei colosale, a faunei de zimbri şi cai lunari", apoi Codrul (ca imagine particularizată). Numai că „toată somptuozitatea elementelor, magnetismul formelor şi fluviul parfumelor alcătuiesc în adevăr un vestmînt care orbeşte privirile, peste durerea lumii, — şi în

acelaşi timp, din *straiul de purpură şi aur*, din oştirile de flori năpădind *sarcofagele*, din nemărginirile pădurilor umbroase, exală narcoza durerii, uitarea în voluptatea unei contemplări orgiastice", astfel încît „la Eminescu natura se umple de somnul morţii, în esenţa ei fiind moarte, natura este moartea în involuţia sa".

Din acest punct înainte ecourile devin mai greu de depistat: intrăm în tărîmul prea frecventat al poeziei neptunice eminesciene. Orbitele principale distinse în plutonic (neantul, natura, Codrul, Dragostea, Figurile etc.) sînt reluate dincolo de bariera neptunică şi caracterizate în contrastări de mare pregnanţă. De exèmplu „se recunosc, precum în marmura idealului Eminescu, trăsăturile olimpic maioresciene, ca formă, ca pondere, ca puritate logică a ideilor, cuprinzînd viziunea poetică, atenuînd însă vizionarismul, domolind flacăra de diamant a ideii poetice. În locul haosului care *doarme în sine*, Demiurgos ce plînge în singurătatea lui ontică, doar o desfăşurare poetizată a ideii despre începuturi, desigur cu puterea incantatorie a versului eminescian, dar fără fulguraţia imaginii, acel plîns sacru al solitudinii dintîi" sau, şi mai sugestiv, „pe locul grădinii edenice a Dochiei, cu codrii scufundaţi în gigantismul lor de veşnicie şi umbră, a rătăcirii turmelor şi herghelliilor sălbatice, în migraţia lor elementică, a fluviului lat şi profund, cu ape somnolente şi insule-sarcofagii surpate sub flori ca *arborii de mari*, în locul fluviului de miresme, purtat de înariparea de foc a vîntului, a cîntării de jale a crengilor şi valurilor ca, într-un chorus-mysticus de cosmică demonie, a apărut cerul graţiozităţii magice, fiindcă formele lui de acum sînt *legate* de un farmec, stau sub sortilegii, şi sentimentul naturii se subtilizează, viziunea — din romantică — devine preţioasă...". De altminteri, dacă în a doua jumătate a studiului contrastările apar sistematic, unitatea de idee, prezenţa neîntreruptă a arhetipului e asigurată cu subtilă fermitate, prin reluări constante, asemănătoare leit-motivelor wagneriene.

Această metodă critică, arhetipală în esenţă, funcţionează totuşi pe baza unui mecanism extrem de individual. Diferenţialul metodei, derutant uneori, a fost adesea exagerat de comentatori: la urma urmei, el nu este decît procedeu de lucru al uneltei, nu unealta însăşi — cu atît mai puţin

scopul ei. Scopul căutării este „substanța lirică", materie caldă și inefabilă aflată în centrul operei, dincolo de intenții, idei, psihic, tematică, motive, stil. În această concepție, *orice* element definibil al operei apare ca formă, pînă și o discuție a conținutului devenind „formalism". Singurul conținut autentic este cel pentru care instrumentele exterioare sînt insuficiente. Pentru Negoițescu, nu este „conținut" decît acel la care avem acces prin contact direct, prin experiența existențială pură; dacă o latură a operei este pasibilă de a fi atinsă pe orice altă cale, pare el a afirma, ea încetează de a mai fi „conținut pur", „substanță lirică". Testul esenței operei este incomensurabilitatea.

Această „substanță lirică" apare, cred, întîia oară în teoria critică romantică, la Schelling, Schlegel, Coleridge, pentru care „poesis" (în sensul etimologic grecesc) este putere creatoare (divină în fond, dar des-divinizată, laicizată) care se manifestă în egală măsură în cele mai diferite feluri de activitate umană. Încă de pe atunci se prelinge ca un strop de venin implicația disimulată, discretă, dar indelebilă că manifestarea predilectă a acestei energii primordiale este în estetic (sau chiar în poetic). Organicitatea inițială a teoriei se va rupe pe parcurs; din ea se vor desprinde teoria estetizantă a poeziei ca locțiitor al divinității, teoria analogiilor sau identificărilor forțate (filozofia ca poezie sau invers etc.). Dacă R. Wellek, principalul istoric al criticii, nu greșește spunînd că, în ceea ce are ea mai modern și esențial, critica secolului nostru reia la un alt nivel, mai sistematic, nucleul dur de ideologie romantic-simbolică, atunci critica lui I. Negoițescu poate prea bine ilustra acest proces. (De altfel, prin estetica germană de la începutul secolului, ca și prin Valéry, filiația se poate stabili și direct).

Această „substanță lirică" nu e totuși văzută amorf, ci ca fiind organizată (tot inefabil) după *sonuri* — unități analoge unităților „idee" în lumea cugetării. Nici acestea nu pot fi percepute decît prin trăire, prin contact direct, în schimb pot emite semnale. Așa pot fi depistate și puse în adevărata lor valoare anumite versuri cu totul geniale ale lui Eminescu (*„Argint în sală. Și de raze nins / E aerul pătruns de mari oglinzi"* sau: *„În văi de vis, în codrii plini de cînturi / Atîrnau harfe îngerești pe vînturi"* sau: *„În codri-antici n-aud muget de bouri"* sau: *„Și spiritul morții eterne-n*

ruine / Își mișcă imperiul fără de fine" sau, mai presus de toate: „*De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și*"). Dar cum se ajunge la acestea? Premisa necesară este, la subiectul cercetător, o stare de intensiv tumult, de efervescență fierbinte, la care participă în egal și nediscriminat amestec intelectul și simțurile, dorința și dăruirea, cultura și instinctele, plasmele sentimentale, stare care face ca întîlnirea cu „substanța lirică" să fie nu o ciocnire de corpuri dure și articulate (cum e adesea actul critic), ci o topire de materiale moi, o împreunare de lave voluptuos-curgătoare, să fie nu luptă ci iubire. Abia acum, ca rod al acestor îmbrățișări se naște ceea ce va fi obiectul criticii la I. Negoițescu: imagini cristal, *nuclee* ale operei, semnalele „sonurilor", adevărați *sîmburi* ai creației.

Pentru I. Negoițescu, așadar, opera poetică nu are o existență obiectivă, vrednică de a fi luată în seamă. „Adevărata" operă literară trebuie întîi inventată sau măcar reconstituită. Ea se naște abia cu concursul actului critic, este rodul bastard al împreunărilor între „substanța lirică" și o „substanță critică". (O postulăm noi: într-adevăr, dacă ar fi să împingem lucrurile pînă la capăt, nu am putea să nu distingem prin analogie, și în critică o esență inefabilă, dincolo de instrumentariu, de metode, de stil și idei, dincolo chiar de impresie și intuiție critică, care singură, este aptă să efectueze joncțiunea cu esența operei). Critica aceasta se exercită asupra produsului propriu. În acest moment-limită contradicțiile devin aparente: o critică acaparatoare ce își neagă obiectul se neagă de fapt pe sine. Rostul existenței criticii (disciplină slujitoare) dispare de îndată ce dispare realitatea obiectivă a poeziei. Aici nu este vorba numai de fidelitatea sau infidelitatea restituirii, ci de însăși demnitatea și existența poeziei. Haosul aromat își trimite solii împotriva realului. Capacitatea creatoare a celuilalt este în fond negată radical. Dacă pînă și creația poetică încetează de a mai fi o activitate autonomă și personală, a cărei alteritate trebuie respectată necondiționat, atunci am deschis drumul debandadei și arbitrarului. (Am mai adăuga „aparte", ca o învățătură mai generală, că apăsarea exclusivă pe existențial, duce, și de astă dată, la negarea existenței).

Din fericire, criticul evită cărările cele mai aventuroase care porneau din acest punct și care puteau rătăci călătorul

în smîrcurile iraţionalului. Căci de la acest punct încoace asistăm la o cotitură: „sîmburii", „imaginile-cristal" încep să se desfolieze precum planta originară a lui Goethe şi din ei creşte încet, reconstituită, opera lui Eminescu. Dacă studiul scris, în forma sa finită, merge de la ansamblu la detaliu, schema abstractă a metodei critice merge, de fapt, de la minuscul spre cuprinzător. Căci de la imaginile semnale, semnalele „sonurilor" se trece la categoria mai amplă de „viziune" (ca de la muzical la pictural). Aceasta este restituirea detaliată desfăşurată, realizarea poetică a virtualităţilor din sonuri *(Memento mori*, Dacia mitică, regatul boreal subacvatic, codrul din *Călin)*. Uneori se apropie de tabloul vivant. Aici critica intră pe făgaşul mai bătătorit al metodei arhetipale. Ultima etapă este cea sistematizatoare: operaţia tipică pentru Negoiţescu este *traducerea* abundent citatelor fragmente de text poetic într-un limbaj concret-filozofic, cu un rafinat simţ pentru incantaţia terminologiei teoretic-estetice. Sintagmele de sclipitoare sugestivitate („morbide suavităţi", „monotonie magică", „stare de duioşie mitică", „lichefiere astrală", „diafanitatea morţii", „senzualitate răcoroasă", „alegorie a cosmosului-raclă", „moarte suavă şi blîndă", „muzica mineralizării", „voluptatea tăcerii funerare", „versurile de marmură moale", „armonie înveninată", „neantul paradisiac" ş.c.l.), îndrăznelile lingvistice („somnolaritate" şi „dolorific") îşi dau întîlnire cu mimetisme eminesciene în arsenalul lexical al traducătorului („rump", „muri", „argintoasă", „trunchios", „parfume"). Organizarea ritmică a acestor elemente este şi ea menită să sugereze arhetipurile lirice ale poeziei comentate.

Tocmai această ultimă manevră, pe care în fond am mai întîlnit-o şi la alţi critici, este cea care poate salva în mare măsură critica lui I. Negoiţescu de pericolele pe care le semnalam. Căci şi această critică are în fond un strat plutonic (contactul direct cu „substanţa liricii") şi unul neptunic, (organizarea în arhetip şi traducerea „impresionistă") iar dacă la Eminescu stratul plutonic îl salvează pe cel neptunic, aici cel neptunic îl salvează pe cel plutonic. Îl salvează atunci cînd îl salvează, deoarece această metodă a pericolului şi sacrificiului eşuează nu o dată. Ea reuşeşte (ca în acest Eminescu sau în studiile despre Macedonski, Bolintineanu, Eliade Rădulescu şi alte cîteva) atunci cînd

se aplică asupra ansamblului unei opere şi cînd aceasta e alcătuită din filoane puternice complex împletite. Ea reuşeşte cînd între „lungimile de undă" ale criticului şi poetului există un tainic raport numeric. Dar personalitatea modestă, bazată pe jocuri exterioare, pe combinaţii mozaicale sau pe o voce minor-personală riscă să-i scape criticului. Atunci rămîn aglomerări de citate care nu prind ritmul interior al întregului, ruine frumoase, exerciţii de impresionism. Sau dimpotrivă (cum se întîmplă şi în studiul despre Eminescu), ceea ce începuse prin a fi „traducere", text critic, năzuieşte să devină cînt extatic, cu dragoste pură, ca faţă de un rival (dragostea transfiguratoare a muritorului faţă de zeu), să se întreacă, parcă, cu textul eminescian. Este un cîntec de lebădă însă, căci pasul următor nu poate fi decît trecerea de la critică la poezie. I. Negoiţescu l-a făcut şi pe acesta, înglobînd poemului „*Moire*" (într-un colaj literar la modul Eliot sau Pound), pasaje din critica sa („că-n haos blînd la zodii nedesprinse" sau „priinţa dulce îngerilor dată / şi doar în timpi de visuri profeţită") sau din textul eminescian însuşi („Iar mila celui care-n plînsu-mi singur / aude prin eteruri surde plînsu-şi"). Astfel aventura unei critici totale eşuează muzical în poezia pe care ar fi vrut s-o anuleze.

CRITICA LUI CORNEL REGMAN*

Despre Cornel Regman ştim mai .u seamă că e un păcătos. Şi nu numai că e un păcătos, dar că e înzestrat cu toate păcatele deodată. Pentru unii e un inconoclast al valorilor constituite (a lovit în George Călinescu şi Lucian Raicu), pentru alţii un didactic pedant şi greoi. Pentru unii e un chiţibuşar maliţios, cinic şi ultrarafinat, pentru alţii mînuitorul agresiv al unor categorii intransigente şi rudimentare. Nu puţini îl acuză că este un sociologist dogmatic şi închistat. (În treacăt fie spus: există şi critică sociologică excelentă. Am citit critici din Austria, din Anglia, din Ungaria, cred că şi la noi există cîteva exemple care dovedesc valabilitatea acestei abordări. Mai mult, sînt convins că în tratările exhaustive unghiul sociologic este indispensabil. Numai că, la noi, termenul e folosit de cei cărora le e teamă să folosească vechile şi cinstitele vorbe: *prostie* şi *răutate*). În sfîrşit, cronicarii mai mici din provincie şi din capitală, cînd vorbesc de el, au început să se ferească a-i pronunţa numele, de parcă ar fi al lui Satan însuşi. Multe vor fi fiind disputele în critica noastră, dar există cel puţin un punct de acord unanim: nocivitatea lui Cornel Regman. Nu e de mirare că observaţiile cele mai pertinente publicate despre el, aparţin totuşi îndrăzneţului şi dinamicului Mihai Ungheanu, la care, foarte adesea, inteligenţa este consecinţa resentimentului.

Astfel de lucruri sînt, ştim bine, trecătoare. La fel de trecătoare ca şi pieile, trei la număr pînă azi, în care s-a înveşmîntat adevăratul Cornel Regman pentru a fi, poate, mai uşor de înţeles, sau cine ştie din ce alte pricini. Prima „piele" a fost cea a năstruşnicei şi ingenioasei tinereţi sibiene.

---

* Publicat în *Familia*, 6 (34), 1968, pp. 2—3.

Îl vedem între 1942—1947 mai ales în *Revista Cercului Literar*, dar şi în *Revista Fundaţiilor Regale*, ascuţindu-şi colţii şi exersîndu-şi uneltele. Tonul e vivace, provocator, plin de neastîmpăr zeflemitor, de piruete sclipitoare şi bine calculate. Tehnica preferată este cea a raidului. *Un ev galant al lumii dunărene* ţîşneşte elastic asupra regatului eminescian şi ne oferă o încîntătoare viziune de rococo răzeşesc, reconstituit din elementele mai convenţionale ale poetului. Astăzi, cînd ne vrăjesc mai ales labirintele subteran-miraculoase ale unui Eminescu „plutonic" este exact operaţia de care avem nevoie pentru a recupera zonele mai familiare şi mai „uzate" ale operei. Lumea aceasta de o sănătoasă frivolitate pe care o evocă Regman, cu a ei „mentalitate galant-voinicească" este cea din care va ieşi Coşbuc şi în fond, multă poezie a secolului al XX-lea. Cine vrea să reaprecieze sămănătorismul şi continuările sale între cele două războaie, trebuie să pornească de la acest articol. Cronica la volumul lui Tonegaru e un duel scăpărător de la egal la egal, după cum articolele despre critică, despre Caragiale, anunţă teme durabile ale criticului. Sigur, încercările de colonizare temeinică sînt, la ora aceea, mai îndoielnice decît raidurile iuţi (Ion Pillat, *poet al tradiţiei*).

A doua „piele" este urît mirositoare. Stilul devine mai impersonal, mişcarea gîndirii mai lentă, vocabularul se contractă: criticul nu a ştiut să evite cu totul influenţa unor modele practicate de unii critici ai epocii. Articolele din această perioadă *(Lumea şi sensul Momentelor, Poet naţional şi popular* şi altele — parţial culese în volumul *Confluenţe literare)* par străine de maniera anterioară, sînt lipsite de vioiciunea graţios-spirituală care o caracteriza pe aceea. Numai o anumită continuitate tematică o leagă foarte limpede de restul operei criticului.

A treia „piele" iese încet la iveală după 1962. Este cea a „criticului diagnostician", după cum bine a observat Nicolae Manolescu. O frumoasă serie de articole, începută la *Luceafărul* şi continuată parţial la *Gazeta literară* şi *Tomis* (serie, din păcate, cuprinsă parţial în volumul *Confluente literare* şi parţial în volumul recent *Cărţi, autori, tendinţe*) ni-l vădesc în deplinătatea matură a puterilor. Năzdrăvănia s-a răcit şi s-a oţelit. Ebulienţele imaginative şi impredictibile ale anilor dintîi s-au integrat organic şi periculos într-o

critică suplă și vînjoasă. Acțiunea asupra obiectului este sigură și dezinvoltă, urmărind cam aceleași etape: o primă operație de grijulie eliminare și curățire a impurităților (cam așa cum un biolog pune un „preparat" pe o lamă de sticlă), apoi o succintă stabilire de surse, o plasare în context. În sfîrșit, o definire a obiectului nu neapărat în „esența" sau „structura" sa, ci mai cu seamă în acea „halcă" din volum care s-a dovedit sănătoasă și viabilă. Numai aceasta se cuvine prezentată cititorului pe tavă, ca o porție hrănitoare (procedura e ilustrată în cronicile la Vulpescu, Doinaș, Botta etc.). Definirea aceasta are un ton propriu inimitabil, căci Regman se apropie de individul poetic pe nesimțite, delicat și zeflemitor, pipăind acolo unde trebuie, dar nu mai mult decît trebuie. O prefață e *intitulată arătos*, cu *Emil Botta poezia română se înavuțește, această muzică de cristale aeriene ar putea să satureze*, la Geo Dumitrescu se vorbește de *mesaje dramatizate*, de *viziuni iuți și cotropitoare de culcuș răscolit*, la Vulpescu de *capriț stilistic, zburdăciune, isprăvile mai ales cărturărești ale autorului*, care s-a *perfecționat în redutabile campanii poetice*, la Eugen Simion, de *seceriș terminologic*, de *titluri dichisite, de parcă ar fi cine știe ce eseuri rarisime, aplombul de ins umblat prin cîteva literaturi*, căci în scrisul său *sălășluiește, bine pitită, o costiță de retor pedant, care se cere neîntîrziat scoasă*, în timp ce *Doinaș pune la cale procesiuni în toată legea, cu predări și preluări de ștafetă. În Symposion cei chemați la banchet, cuplurile dornice de libații, nu știu, dar vai! poetul care a citit pe filozofi, pe Baudelaire și pe Calderon știe că* . . . . Exemplele pot fi înmulțite. Dacă la Călinescu ironia acompania actul critic cu un bas continuu, era fundalul care dădea adîncime estetică comentariului, la Regman ironia este ocazională și precisă, ea devine chiar instrumentul de cunoaștere, este un mod de cuprindere a obiectului artistic. Ceea ce au amîndoi în comun este însă acurateța clinică a lexicului, precizia dureroasă în selecția metaforei critice, la care recurg frecvent.

Acest mod specific de analiză și restituire are răzbunări proprii. El pare inapt pentru construcții mai ample și mai generoase. Articolele de sinteză, seria de „Fișe de dicționar" constituie realizări în cel mai bun caz corecte și adecvate (Philippide, Miron Radu Paraschivescu), căci specia exclude

tocmai tonul lucid şi intransigenţele în absenţa cărora farmecul şi francheţea criticii lui Regman par să se evapore. De altfel, dincolo de cronica la obiect, specia pentru care criticul pare înzestrat este nu portretul, şi nici capitolul de istorie literară (cu toate că ediţia Pavel Dan cu studiul respectiv merită toată lauda) ci studiul de temă, de filon.

Aşadar, dincolo de schimbătoarele piei, o primă constantă la Regman este preocuparea cu anumite teme. Una dintre acestea este universul satiric al literaturii române. Pe nesimţite, înaintea şi în urma lui Caragiale, se întrezăreşte o armie bine rînduită: satiricii români (unii din ei uitaţi ca atare: Eminescu, Titus Popovici) au un spirit comun, consecvenţe tipologice solidare care tind să dezvăluie o structură unitară şi originală. Alta este interesul pentru romanul ţărănesc, a cărui istorie, răbdător tatonată, tinde să dezvăluie anumite linii de forţă (*Al cincilea mit* în *Confluenţe literare* este o schiţă, imperfectă încă, a unei clasificări). Alta, în sfîrşit, este istoria şi peripeţiile criticii române mai vechi şi mai noi, la care Regman revine ca mînat de o obsesie, fără cruţare pentru sine, fără cruţare pentru alţii.

Tocmai această ultimă temă (abundent ilustrată de articole din cele două volume, dar deplin dezvăluită abia în seria curentă de *Critica criticii*, de la *Tomis*, care nu a fost culeasă între coperte) ni-l vădeşte pe Cornel Regman în năravul său cel mai personal, dincolo de piei, specii, serii şi teme. Aşa cum alţii ştiu face critică literară sub forma eseului, pentru că au o natură de eseişti, aşa el face critică literară sub forma satirei moraliste, aceasta fiind adevărata sa natură, cea de *moralist satiric*. Un moralist care lucrează nu pe material uman, ci pe material literar. Privirea atentă va descoperi acest nucleu ireductibil în toate articolele sale. Sursa nemijlocită este, cum a arătat bine I. Negoiţescu, o specializare şi dezvoltare a unor laturi din mai echilibrata formulă maioresciană. Regman este un moralist al inteligenţei: într-o operă literară sau critică îl interesează în fond cît de bine sînt folosite inteligenţa şi înzestrarea. Asemeni unui gospodar ardelean, se supără pe defectul literar cum s-ar supăra pe risipa prostească. Eşecul literar este parcă echivalent cu ineficienţa lucrătorului. Cauza, subînţelegem, este lenea sau necumpătarea. Astfel, defectul literar este un păcat moral.

Maniera critică este consecinţa firească a acestei viziuni. Criticul e definitoriu, curăţitor: cojeşte şi scobeşte, pentru a desprinde neadevărul de adevăr, îl lustruieşte apoi, ca să-l prezinte cuviincios în ochii lumii. Tonul vizionar sau mobilizator se exclude de la sine, sugestiile constructive sînt rare, linii şi ordini noi nu se oferă. Chiar şi descoperirea devine imposibilă, căci orice descoperire cere inteligenţei să-şi suspende o clipă veghea.

Dar nici judecătorească nu este această critică, fiindcă premisa ei adîncă este credinţa în imperfecţiunea oricărei lucrări umane. Ea recurge în mod firesc la ironia acidă, pungentă, la maliţia precisă (arma fiind săgeata, nu buzduganul) dar are şi darul de care vorbeam mai sus de a fi laudativă şi ironică în acelaşi timp. Fragilitatea omului e dovedită, îi lăudăm faptele, dar ştim, cu oboseală, că undeva hiba tot există. Neîncrederea aceasta sceptică are, sigur, fondul ei de amărăciune (ca un horaţian *nil admirari*). Ea este proprie nu tracului, ci unui rafinat descins în clipa aceasta cu legiunile traiane, unui spirit tîrziu, care a văzut mult, şi care acum se amuză regal de toate vremelniciile. Hedonistul se poate bucura de lucruri, chiar dacă nu crede în ele. Cu toate acestea, rămîn nealterate virtuţile datoriei şi curajului, virtuţile stoice: cu nepăsare trebuie luptat mai departe pentru ordine, pentru cinste şi autenticitate, pentru corectitudine meşteşugărească. Aşa se explică mai cu seamă, aplecarea supra propriei bresle, voinţa aproape desperată de autocunoaştere. Toate ingredientele acestui decadentism stenic sînt antice; lumea spirituală din care descinde este a lui Marţial şi Lucian, Pyrrhon şi Sextus Empiricus, Tacitus şi Epictet, Epicur şi Horaţiu. Într-un cuvînt, Cornel Regman este un juvenalian al criticii noastre literare.

ARMONIE ȘI TENSIUNE LA ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ*

Unul din cele mai frumoase gesturi literare pe care le cunosc este cel pe care îl făcea acum cîteva decenii Ion Pillat în fragmentul de „mărturisiri" inclus ca postfață într-o antologie a versurilor sale. Acolo, cu deplină francheţe, luciditate şi demnitate el trasa o autobiografie spirituală în care dezvoltarea sa apărea atît ca o creştere proprie, cît şi ca o lentă şi organică asimilare de influenţe poetice din literatura română şi din alte literaturi. Mi se pare pilduitoare nobila modestie a unuia din poeţii şi intelectualii de frunte ai culturii noastre, care nu s-a sfiit să se înfăţişeze drept un rod al tradiţiei, drept un continuator pentru care poezia e mai întîi o mare *răspundere* şi o mare obligaţie: a fi la înălţimea înaintaşilor.

Poate că dintre poeţii contemporani, cel mai îndreptăţit să urmeze o astfel de pildă ar fi Ştefan Augustin Doinaş, şi el un poet al lucidităţii, adînc implîntat în cultura română şi a lumii. În ciuda aparenţelor şi în ciuda părerii multor critici, Doinaş nu este un poet clasic, care să păşească linear de la simplu la complicat. În realitate, materialul aperceptiv de la care a pornit pare să fi fost orice altceva decît simplu. Cu alte cuvinte, natura poetică iniţială a lui Doinaş este o fantezie bogată şi mustoasă, luxuriantă, cu încrengături stufoase. Punctul de la care porneşte este fertilitatea. Cuvinte multe, diferite şi frumoase, îi stau la dispoziţie; din ele se constituie uşor imagini extinse, strălucitoare, asupra cărora ochiul se opreşte cu lăcomie („Erau acolo: animale, rodii, / inele scoase de sub vechi custodii, / pocale, scuturi, tunici cu fir / grîul roman în vase egiptene, / oglinzi şi scolopendre cu antene, / sandale, săbii, nasturi de safir"

* Publicat în *Scînteia*, 18 decembrie 1968, p. 4.

sau „La Polul Nord, aproape de osia furtunii, / printre arbuşti de sticlă ce-ajung doar la genunchi, / pe care ard albastre poleiurile lunii / ca nişte muşchi de fosfor pe fiecare trunchi, / şi unde urşi de bură nestingherit se plimbă / prin mari licheni şi ferigi ca printr-un labirint . . .“). În aceste condiţii, poezia ar putea deveni lesne o rostogolire de imagini, de viziuni, de formule. Dar lucrul acesta nu se întîmplă: poetul simte primejdia şi îşi ia măsuri de apărare.

Primul efort al lui Doinaş, întîlnit încă din poemele timpurii, este acela de a fi un bun meşteşugar. O substanţă barocă atît de bogată în detalii nu poate găsi calea comunicării decît dacă este prelucrată şi strunită de cineva care cunoaşte secretele meseriei. Pentru ca poezia să fie şi mai articulată, mai vertebrată, Doinaş simte nevoia firului epic, a situaţiei dramatice, a ritmului ceremonial — toate acestea întărind organizarea şi ţinuta poeziei. De aici, recursul la baladă şi mit, la elementul de cultură. Regulile prozodice sînt mînuite calm şi sigur, imaginile au de obicei consecvenţă interioară. („. . . astăzi ne despărţim / cum s-au despărţit apele de uscat / . . . Nu peste mult tu vei fi azurul din mări, / eu voi fi pămîntul cu toate păcatele. / . . . Nimeni nu va şti că sîntem tot atît de aproape / şi că seara, sufletul meu, / ca ţărmul care se modelează din ape, / în forma uitată a trupului său . . .“); uneori putem chiar vorbi de subtilităţi care îl transformă pe meşter în virtuos, îi îngăduie să se joace cu acele porunci pe care singur şi le-a dat şi să le încalce. Acest efort ţine de formă, şi nu trebuie să-i exagerăm însemnătatea: în ciuda meşteşugului său poeziile lui Doinaş sînt departe de a fi exemple de desăvîrşire formală. Cu tot efortul poetului, el nu reuşeşte decît foarte, foarte rar să creeze cristale perfecte aşa cum năzuieşte. Lutul pe care îl lucrează nu se lasă modelat impecabil.

Tocmai de aceea, mai important este al doilea efort a lui Doinaş, care porneşte nu din direcţia formei, ci din adîncurile ideii poetice. În foiala nesupusă a mulţimii de detalii şi imagini pătrunde, gravă şi maiestuoasă, *Ideea* (dragostea, dreptatea, înţelepciunea, trecerea timpului se numără printre marile teme tratate). Doinaş crede într-un univers amplu, inepuizabil, dar dominat pînă la urmă de *armonie*. Poemele sale sînt menite să dezvăluie cum îndărătul aparenţelor dezordonate, fantastice, uneori de neînţeles, acţionează

legi poate tainice, dar măreţe şi neînduplecate, legile Frumosului, Binelui şi Adevărului („Plutarc ne spune jalnica poveste / Murind Demetrios în kersonez. / Un sol cernit aduse trista veste. / Iar Xenofantos, cunoscînd aceste / Pornind cu flota din Peloponez / . . . Şi Xenofantos, flautist de seamă / Cînta la proră, preamărind pe zei, / Cîntare de durere şi de teamă. / Iar vîslele cu vîrful de aramă / duceau în mare tînguirea ei / Căci loviturile cădeau în valuri / în ritmul grav al imnului duios, / iar valurile suspinînd la maluri / loveau nostalgic marile chimvaluri / vibrînd de un sunet orfic, unduios. / / Zeiţa mării se-ntrecea cu focul / purtînd acest erou macedonean / spre liniştea în care-şi află locul / ambiţia, durerea şi norocul / stîrnite-n viaţă tragic, an de an"). Actul poetic este investit la Doinaş cu o mare cinste: aceea de a oglindi sintetic (într-o coajă de nucă) toată ordinea universului. După cum fantezia poetică organizează imaginile în jurul ei, tot astfel fenomenele disparate şi accidentale din univers sînt cîrmuite de mari şi eterne legi. Dintr-o astfel de viziune filozofică poezia nu poate fi niciodată un joc gratuit; obiectul ei îl constituie esenţele universului, gravele probleme ale destinului omenesc, confruntările noastre cu noi înşine şi cu lumea care ne înconjoară.

Dar concepţia aceasta a *armonizării* pe care o putem deduce din poezia lui Doinaş nu se reduce de fel la un optimism superficial şi siropos, ea nu presupune o lume lipsită de tragism şi de contradicţii. Am spune chiar dimpotrivă: armonia nu poate fi decît un rezultat al tensiunii. Acolo unde nu există opoziţie, nu există de fapt armonie, ci numai uniformitate. Armonia se clădeşte pe contradicţii dialectice. Doinaş apare conştient de acest adevăr şi în consecinţă nu poate evita zonele mai chinuite, mai dureroase ale sufletului omenesc şi ale lumii. Mai cu seamă în *Semînţia lui Laokoon* facem cunoştinţă cu îndoiala, cu teama, cu suferinţa, cu ironia neagră, cu dezamăgirea care sălăşluiesc şi ele în oameni şi cu care în fond fiecare din noi trebuie să lupte „Necontenit pe cîmpuri, în firide, / pe străzi, în codri, în altar, în pat, / şi zi şi noapte, cineva ucide / Am fost de faţă ? Ochiul înholbat / se tulbură şi neagă. Mîna neagră / c-a fost complice. Unde-am fost, atunci ? / O pată grea, de sînge, trece-ntreagă / pe fruntea tuturor, din taţi în prunci. / Eu am văzut şi gestul, şi căderea / Am auzit şi strigătul.

Apoi, / cuțitul, picurînd, mi-a luat vederea. / Dar l-am văzut. Și știu că e-ntre noi". Frumosul nu exclude îngrijorarea, ci se clădește pe ea; abia cel care a trecut cu adevărat prin suferință are dreptul să ne vorbească de seninătate. O seninătate dobîndită fără luptă e falsă și goală. De aici poetul simte că are îndreptățirea să se înalțe pe culmile optimismului social, slăvind libertatea, clipele înalte ale patriei, munca oamenilor, pacea: „Amețită-n vultur, furioasă-n zimbru / Și dormind cu-a treia frunte sub Carpați, / am purtat în carnea cu miros de cimbru / granița minciunii, apa fără timbru, / vrajba călătoarea zi de zi-ntre frați / . . . . . Coborîți, deci, astăzi, fraților, cu pasul / jos la rîul Milcov, rana mea din somn, / s-auziți cum apa-și potrivește glasul / pe silaba voastră limpede, în ceasul / cînd se-nscăunează-ntîiul nostru domn" sau, despre libertate, „tu, abur sfînt și aspru, ca fecioara / pe-al cărei păr, ca pe o harfă-n vînt, / popoarele, schimbînd în sunet țara, / scot cel mai grav acord de pe pămînt / . . . / O, soră a luminii, fii stăpîna / acestor plaiuri de lei, unde — mereu / hrănită de părinții mei cu mîna / ai răscolit cu plug de lemn țărîna / ce mîntuie de-alean poporul meu!".

Cred că este important ca, pe lîngă buni poeți ai tradiției, pe lîngă buni poeți înnoitori, să avem și poeți care să ilustreze viu cum tradiția și inovația se pot nu numai împleti, ci se pot chiar identifica. Modernă este nu debandada imagistică sau sentimentală, ci poezia care însușindu-și toată complexitatea lumii în care trăim o restituie sub forma unui întreg coerent, supus controlului rațiunii și frumosului. Ea caută mereu să deslușească în lucruri sensul filozofic, care să le dea măsura adevăratei lor adîncimi și greutăți. De aceea poezia lui Doinaș mi se pare modernă în înțelesul cel mai deplin al cuvîntului. Ea ne arată că pentru a fi actual trebuie mai întîi să fii durabil și să construiești în perspectiva marilor probleme ale omului, eterne și actuale totodată.

OBSERVAȚII DESPRE CÎȚIVA POEȚI ROMÂNI*

Grupul de poeți pe care de vreo 6—7 ani încoace ne-am obișnuit să-i poreclim „tineri" (ei oare de ce nu protestează ?) reprezintă o tendință interesantă și salutară — dorința de a lua contactul cu niște rădăcini foarte adînci ale sufletului românesc. Au mai încercat „reveniri la izvoare" și semănătoriștii și tradiționaliștii dintre cele două războaie, dar aici avem de-a face cu ceva mai fundamental, se caută într-adevăr straturile lăuntrice cele mai îndepărtate pe care se clădește o ființă națională. Se caută geticul, mioriticul, structurile rustice, preurbane, prefeudale, momentele de geneză și permanență; aceste structuri profunde odată găsite, se încearcă prelucrarea lor la un înalt nivel de abstracție intelectuală. Se creează din materiale moderne, lucitoare, modele ale adevărurilor originare și stabile. Mă refer, evident, în primul rînd la Nichita Stănescu, Ion Gheorghe și Ion Alexandru, dar am putea adăuga destui alții, prozatori ca Bănulescu, de pildă. Nu spun că s-a descoperit America: Brâncuși, Țuculescu, Blaga, Enescu ne-au dat capodopere folosind, schematic vorbind, un procedeu de același fel. Dar găsim la ei o aplicație obstinantă, un radicalism în înfăptuirea intenției, un fel de simț al șantierului și brigadei pe care nu l-am văzut la marii înaintași. Acesta e un lucru admirabil, dar și un mare pericol. Intenția nu garantează niciodată reușita — nivelul de realizare poate fi mai bun sau mai rău. Or, adevărul e că în genere valoarea artistică a poeziei lor se situează pe o linie mijlocie, care nu pare că se va apropia de cea a unor Blaga, Arghezi sau, să zicem, Doinaș.

---

* Fragmente dintr-un *Dialog despre poezia actuală*, susținut cu I. Negoițescu, în *Viața Românească*, *1*, 1967, pp. 125—135.

Ca să încep cu el, Ion Gheorghe se caracterizează după mine prin legătura directă pe care a stabilit-o între mitic și concret, sărind cumva etapa tipizării; miticul invadează concretul și cotidianul; miticul ajunge să organizeze, nu tipurile, ci existența reală. Și iată că faptele se rînduiesc după ceremonialuri străvechi, amănuntele se deghizează în acțiuni generale, realul devine reprezentant al permanenței, gesturile dobîndesc maxime demnități, zidarii coboară precum coloniștii pe țărmuri, corturile șantierului sînt ca taberele vechi de luptă și iarba invadează marile clădiri.

Nichita Stănescu plonjează în cuvinte, le amestecă, sparge gheața de pe ele, înoată și plutește printre banchizele rămase. El seamănă cu eroul lui Jules Verne care vroia să ajungă în centrul pămîntului prin craterul unui vulcan sau cu academicianul Marr care spunea că la început au fost numai 4 cuvinte și din combinarea lor dialectică au apărut toate limbile. Adevărul este că scrie din ce în ce mai bine; nu vreau să sporesc controversa existentă, dar cred că între Nichita Stănescu cel din 1960 și cel din 1966 aproape nu există asemănare (din fericire!).

Ion Alexandru povestește despre faza încă mai îndepărtată a unui om încă neplăsmuit; este o lume urieșească, a căpcăunilor și zmeilor; simțurile ființelor sale sînt nu relații ci obiecte, se desprind greu din huma originară, clisoasă, sînt materiale și violente. Însăși asprimea și senzualitatea abia iau naștere, foamea e nediferențiată, nu știe de bine și rău, faptele sînt oarbe și stihiale. Este momentul în care umanul, sufletul, încep să germineze.

Dar dincolo de acest grup de poeți, tabloul e foarte diferențiat; greșit procedează cine refuză să vadă multitudinea de profiluri în aceste generații (sau „serii", cum se spune la facultate). Hagiu și Baltag de pildă, se înscriu în primele rînduri ale unor poeți stimabili, dar nu primordiali, care fac parte din aceeași „brigadă" cu cei de mai sus. Ei pot încînta, dar nu cuceri. O poziție oarecum separată ocupă Ilie Constantin, momentan trecut cu vederea de o critică mioapă. Spre deosebire de colegii lui de generație, s-a îndreptat spre o poezie mai așezată, mai delicată, mai fină și mai subtilă. Faptul că obiectivele lui au fost mai modeste, face pe mulți să creadă că ar fi cumva inferior lui Nichita Stănescu, spre pildă. E o naivitate. Indiferent de țeluri,

rezultatele lui Ilie Constantin dovedesc mai multă maturitate şi mai multă artă. Ilie Constantin e de pe acum un liric deplin, sigur de mijloacele lui, rafinat şi cristalizat, pe cînd aproape toţi colegii lui de generaţie abia se zbat să atingă acest stadiu al „cristalizării întru lirism". Textele lui Nichita Stănescu, Ion Alexandru şi chiar Ion Gheorghe din ultimii doi ani sînt mai curînd material pentru o poezie foarte bună decît poezie, sînt univers poetic fără locuitori. Spre deosebire de ei, Ilie Constantin scrie poezii; la el poţi fi totdeauna sigur că vei găsi formă şi contur.

Dacă am vreo îngrijorare în legătură cu procesul dialectic de orientare a poeţilor tineri e acela că el nu se poate desfăşura în gol; dacă transpunerea rădăcinilor spirituale străvechi în termenii sensibilităţii contemporane, dacă acest proces de traducere şi revalorificare e preţios, aceasta nu înseamnă că ne putem lipsi de etapele intermediare. Cultura noastră a avut o dezvoltare, o istorie, a plăsmuit propriile ei ipostaze, s-a îmbibat de aroma unor stiluri. Există variantele autohtone ale goticului, barocului şi bizantinului, există stilurile mănăstireşti, există epoca brîncovenească, avem un spirit cronicăresc şi un altul al şcolii ardelene, avem spiritul paşoptist şi cel junimist, avem variantele regionale ale culturii române (de la cea bănăţeană pînă la cea argeşeană). Aşa cum spiritul poetic modern poate asimila în mod creator anume adîncimi originare, tot aşa poate „prelucra" întruchipările istorice ale spiritului, cu toată trena lor de asociaţii. La noi lucrul acesta s-a mai făcut: poezia lui Călinescu este o reluare modernă (cu un minim de ironie) a momentului 1840, iar evocarea Isarlîkului de către Barbu, baladescul lui Doinaş şi Radu Stanca sînt exemple ale felului în care se poate face poezie pornind din cultură, pornind de la un material de sensibilitate şi cugetare gata plăsmuit. Mie aşa ceva mi se pare teribil de important: o dată, pur şi simplu pentru că există o graţie, o nostalgie, un rafinament, un joc cu clasicismul — care menţin unei poezii ţinuta şi silueta; dispariţia lor e dezastruoasă, duce la proliferări monstruoase, la dezordinea sufletelor. Dar totodată şi pentru alt motiv: progresul unei culturi e selecţie, alegere răspicată, dureroasă, între mai multe posibilităţi. Pe măsură ce ea păşeşte înainte, o serie de drumuri se închid. E ceva ireversibil şi iremediabil. Dar poezia, literatura în

general, au cumva posibilitatea miraculoasă de a realiza ceea ce rămăsese potențial numai. Este un dar nemaipomenit acesta, de a putea completa o cultură constituită cu ceea ce ea a respins, de a duce pînă la capăt (fie și în ideal numai) un drum început și frumos și el, poate. O prospecție geologică — dar care scoate la iveală comori. Creația se face nu numai din haos, ci și din cosmos; poetul „imită" natura, dar și pe „cei vechi".

Varietatea aceasta e nu numai necesară, dar chiar există. Din păcate nu ne dăm seama prea bine de ea și aici, critica e de vină. De exemplu, foarte rar se subliniază cît de mult se deosebește Adrian Păunescu de colegii săi de generație (numele lui e, aproape totdeauna pronunțat o dată cu al lor). El nu are nimic din temeinicia și aplicația lui Gheorghe sau Stănescu, poezia lui nu e niciodată, ca a lor, investigația poetică a universului și sensibilității. Păunescu e în primul rînd un virtuos, el bravează, aruncă munții în aer, seamănă întrucîtva cu tovarășii lui Harap Alb. Modul în care e capabil să manevreze cuvintele te uimește; îl privești fără să știi dacă asiști la un miracol solemn sau la o prestidigitație abilă. Acest amestec de spontaneitate și ironie îl detașează foarte mult de alții; el nu sapă la rădăcini, ci construiește voios și nepăsător la suprafață, cîntînd deodată la toate instrumentele, mai ales la cele zgomotoase; o fanfară care izbutește să fie cîteodată insinuantă, totdeauna subtilă — iată ceva ce nu se întîlnește în fiecare zi.

Există apoi o dimensiune a ironiei, deosebit de semnificativă. În nici un caz să nu credem că ar fi proprie exclusiv poeziei minore; Eliot, Benn, Ransom, Tate, Max Jacob și atîția alții ne arată că o autentică noblețe și elevație, o problematică poetic-filozofică de cea mai mare gravitate se pot îmbina cu ironia. Ironia e capabilă să adîncească viziunea poetică despre lume, un critic american (Brooks) spune chiar că ea e parte integrantă a oricărei poezii de valoare „adultă". La noi poezie de valoare cu dimensiune ironică s-a scris: Perpessicius, Emil Botta, Radu Stanca, dar mai ales Ioanichie Olteanu (ale cărui balade au fost pentru mine un prilej de mare emoție estetică). Am impresia că acest gen de lirică este din nou frecventat. Nu mă refer la Marin Sorescu, parodist remarcabil, dar poet, după mine, periferic și exterior, care nu se va menține. Mă refer la numele încă

puțin cunoscute ale lui Leonid Dimov, Mircea Ivănescu și C. Ungureanu. Cel dintîi este un poet substanțial și subtil, ce pătrunde într-un univers fantastic, dar nu absurd, constituit prin condensarea anecdotei și sintetizînd original experiențe poetice din cele mai diverse *(Istoria lui Claus și a gigantícei spălătorese, Destin cu pești, Destin cu bile* și atîtea altele), M. Ivănescu (în *Biografii imaginare*) este mai direct poate, dar și el rafinat, nostalgic — poezia lui conturează cu un abur de vis materialitățile cotidianului citadin și modern. Poezia lui e ca o fantomă izgonită din cotloanele ei, rătăcind, sceptică și melancolică, pe artere moderne. E un basm al mișcărilor interioare, o iliadă cașectică a speranțelor și timidităților. La amîndoi ironia lirică se grefează pe o reînviere a jaloanelor epice. Or, aceasta reprezintă, cred, un plus față de lirismul extern (fie pur, fie teoretizant) care predomină azi în poezie.

Accesul rapid al maselor la cultură are ca urmare și sporirea numărului producătorilor de cultură. Or, în astfel de condiții, nimic nu este mai important decît „filtrul" care va separa literatura de nonliteratură. Este o uriașă și delicată răspundere, de care atîrnă profilul viitor al poeziei noastre. Cred că tot respectul se cuvine în această privință lui Miron Radu Paraschivescu. Cîți dintre poeții cunoscuți de azi nu au fost descoperiți de el! Iar acum, cu exemplară dăruire și răbdare, îndrumă și descoperă noi talente. („Povestea vorbii").

Dar vreau să mai amintesc doi poeți tineri care știu întradevăr să-și domine vocația metaforică: Mircea Ciobanu și Marin Tarangul. Primul a și scos un volumaș *(Imnuri pentru nesomnul cuvintelor)*. Vocile lor se disting dintre celelalte prin claritatea lirismului, prin structura riguroasă, prin forma cizelată.

III

TRAGIC ŞI COMIC LA SHAKESPEARE ŞI MODERNI*

Antichitatea mediteraneană cunoaşte separarea severă a genurilor şi sentimentelor, o încîntă formele esenţiale, nepătate. Concentrată asupra tipului în puritatea sa, accentuează trăsăturile principale şi exilează amănuntul palpabil, mai ales pe cel bizar sau iraţional. Statuia cu contururi ferme pe fondul unei atmosfere de neutră transparenţă este reprezentativă pentru acest ideal estetic apolinic. Teatrul grec urmăreşte deci tragicul şi comicul în diferenţa lor, ca realităţi aflate pe planuri ontice distincte, aşa cum Aristotel o afirmă în repetate rînduri (de pildă *Poetica* — 3, 1448, a), aşa cum le practică Eschil şi Sofocle. Acţiunea are o logică liniară şi măreaţă, simplitatea ei e cutremurătoare şi fermă. Singura concesie în faza iniţială este acel apendice care transformă trilogia tragică în tetralogie: drama (sau jocul) cu satiri, farsă în care monştri mitici nu prea articulaţi evoluează cu un ridicol greoi, mai mult grotesc decît faceţios, comentînd vreun aspect al tragediei. Cu Euripide încep abateri, rare şi moderate, de la rigiditatea delimitărilor. Astfel apariţia miraculoasă a lui Heracles pune capăt cu înţelepciune luptei între Neoptolem şi Philoktetes care pornesc uniţi spre Troia *(Filoctet)*. Dar, spune Hegel, care citează acest exemplu (se mai pot găsi şi altele): „împăcarea vine din afară, la porunca zeilor, şi nu îşi are sorgintea în interiorul părţilor înseşi" (Hegel, *Ästhetik*, Berlin, 1951, p. 1077). Prologul lui Mercur în *Amfitrion* de Plaut caută să justifice coabitarea în aceeaşi piesă a personajelor predilecte ale tragediei (sau ale genului serios cel puţin) cu cele comice (sclavul Sosia). Spectatorii jocurilor de circ vor cunoaşte, în forme descompuse, subartistice, tinzînd spre primitiv, alternări de cruzime tragică (gladiatorii) şi comic grosolan.

* Publicat iniţial în *Secolul XX*, 4, 1964, pp. 229—237.

O abordare diferită întîlnim în ultimele 4—5 secole. Tragedia pură, ca şi comedia nealterată devin mult mai rare. Tot mai frecvent ne întîlnim cu un procedeu nou, cu o modalitate artistică diametral opusă: aceea a întrepătrunderii între elementele tragice şi elementele comice. Acest procedeu de abordare şi de compoziţie reprezintă incontestabil o îmbogăţire a paletei scriitorului, el poate asigura o reflectare mai precisă şi mai nuanţată a universului de evenimente şi emoţii, permite receptarea mai exactă a mişcărilor subtile ale situaţiilor şi caracterelor, reprezintă un pas important spre cucerirea estetică a realităţii umane şi sociale. Cu toată importanţa pe care o prezintă convieţuirea tragicului şi comicului în una şi aceeaşi operă literară, cu toată predilecţia multor creatori pentru acest procedeu, nimeni nu poate cădea în eroarea de a acorda acestei abordări o superioritate ierarhică asupra celei clasice, de pildă. Un procedeu de creaţie, fie el oricît de ingenios sau de preţios, nu asigură *valoarea* unei creaţii. Cervantes nu este superior lui Sofocle, sau admiţînd că ar fi (şi presupunînd că o astfel de dezbatere ar putea prezenta interes pentru cineva), nu îi este superior în nici un caz pentru că în *Don Quijote* tragicul se împleteşte cu comicul, în timp ce în *Oedip* se menţine puritatea genului.

Alături de Cervantes, William Shakespeare este cel care a jucat un rol crucial în procesul istoric de iniţiere a noii abordări, pe care el o adoptă cu profunzime şi virtuozitate, în cazuri din cele mai diverse, în dozări savante. Efortul său titanic, de cuprindere şi de transfigurare a universului în toate straturile, secţiunile, adîncimile şi împrejurimile sale impunea înlăturarea limitărilor distincte. Îmbrăţişarea realităţii în toată plenitudinea ei organică, în care viaţa pulsează după ritmuri lăuntrice, implica întrepătrunderea contrarelor, a tragicului şi comicului de pildă. Prin multiplicitate, prin năzuinţa spre cosmic şi global, prin forţa efectelor, bogăţia ornamentelor, prin dinamism, prin împletirea contrarelor, Shakespeare este structural înrudit barocului.

În măsura în care lectura literaturii moderne poate constitui un mijloc pentru receptarea mai proaspătă, mai deplină a tuturor dimensiunilor marilor creaţii ale culturii, o comparaţie fugară cu literatura modernă ar putea prezenta oarecare interes.

Procedeul împletirii tragic-comic este des întîlnit la dramaturgii moderni (comicul este de regulă împerecheat cu sentimentalul; o scenă sau două de nostalgie sentimentală puțin înainte de voiosul sfîrșit este un procedeu deosebit de frecvent). Abundă dozările subtile de tragic, de comic, tragi-comic, în proporții variate la nesfîrșit.

Maiakovski în *Misterul buf* aproximează cu vigoare, în trăsături îngroșate și ample, un moment istoric important: el pune față în față două serii distincte de personaje, „prihăniții" și „neprihăniții", dintre care una este tratată cu mijloacele comicului satiric (e drept, în modalitatea cea mai caustic-violentă), iar cealaltă cu ale eroicului, ale genului serios. Transformarea salahorului Haly Gay în mașină de război în barăcile militare de la Kilkoa este tratată și caracterizată drept comedie de B. Brecht (*Omul e om*): procesul prezentat, al dezumanizării, rămîne totuși un proces „tragic". În genere, lui Brecht îi place să prezinte jocul dialectic, mecanismul intern care pune în mișcare procese sociale obiective, evenimente sau fenomene reprezentative istoric, „teatrul epic" face abstracție (sau mimează că face abstracție) de implicația emotivă, tragică sau comică. Se oferă uneori deznodăminte alternative — ori deznodămîntul e mai totdeauna o trăsătură definitorie a tragicului și comicului artistic. Se lasă loc liber interpretării într-una din cele două direcții principale. Thornton Wilder, în *Orașul nostru*, izbutește să creeze o mare distanță între acțiunea dramatică și spectator. Dintr-o poziție privilegiată, de unde dimensiunile lucrurilor sînt mult micșorate, se poate privi cu senină detașare: evenimentele își pierd intensitatea lor tragică sau comică, rămîn obiectul bine proporționat al contemplării generoase și meditației înțelepte. Iar în *The Skin of Our Teeth* (*La limită*) jocul permanent între etern și cotidian, alternările neașteptate de la sublim la banal asigură simultaneități cutremurătoare de tragic și comic.

Destinul, tragic și implacabil, *Ananke*, răscumpărînd vina tragică este prezentat de Dürrenmatt sub forma unei dezgustător-ridicole miliardare. Autorul însuși numește *Vizita bătrînei doamne*, comedie tragică. Este vorba de fapt de o tragedie comică. „Destinul" tradițional este păstrat de el ca element al structurii dramatice, dar investit cu însușiri bizare, rizibile, care îi anulează orice fel de solem-

nitate posibilă, el rămîne irezistibil, dar caraghios, împleteşte absurdul cu abjectul[1]. Pe această linie, Beckett a mers şi mai departe: cînd prezintă „personajele" sale larvare, şi neconturate care funcţionează într-o zonă pre-umană sau post-umană, el anulează în fond distincţia între tragic şi comic, întrucît aceasta e pur şi simplu irelevantă în contextul dramartugiei sale. Tribulaţiile sau traiectoria alcătuirilor flasce urmărite în *All That Fall* sau *Waiting for Godot* pot primi în egală măsură accent tragic sau comic: dar această operaţie este ulterioară, suprapusă indiferenţei crude şi obosite a autorului. (Spre deosebire de Brecht care caută obiectivitatea legicului, Beckett urmăreşte neutralitatea indiferenţei).

Altfel se îmbină tragicul şi comicul la Eugen Ionescu. La el nu e vorba de situaţii care să se găsească dincolo de alternativă, ci de situaţii care se găsesc exact la încrucişarea lor. Personajele sale au trăiri tragice cărora însă nu izbutesc să le facă faţă, reacţiile lor au ceva din mişcările disperate şi fără sens ale polipilor, de neputincioasă năzuinţă spre formulare. Nivelul verbal al situaţiei nu are nici o legătură cu cel de trăire, el se epuizează în tipare mecanice, vehiculate cu frenezie, şi care se anulează sau se confirmă rizibil una pe cealaltă. Avem deci un nivel de trăire tragic şi un nivel de formulare perfect comic, tensiunea între ele realizînd un tragicomic exemplar. (Observaţia e valabilă mai ales pentru piesele din prima perioadă, ocazional şi pentru cele de după 1959).

Bernard Shaw ocupă un rol important printre aceşti dramaturgi. La el ironia (comentariul humoristic sau satiric) se încolăceşte ca un şarpe pe trunchiul acţiunii prin-

[1] În acest caz, şi în altele oferite de literatura modernă, nu avem de a face cu o simplă ridiculizare a unor concepte, caractere, situaţii, construcţii tradiţionale care suferă un proces de „demitizare", de trecere din tragic, sublim, eroic în comic, ridicol, grotesc. Astfel de operaţii sînt curente în toată perioada de după Renaştere. Tassoni, Pope şi Voltaire sînt numai cîţiva din cei care au ilustrat procedeul, scump tuturor satiricilor (pentru un studiu mai cuprinzător al raportului tragic-comic — sub unghiul tipologiei, ca şi al evoluţiei istorice — acest procedeu rămîne, totuşi, relevant). În cazul citat însă, tragicul (sublimul, eroicul etc.) este tratat comic, rămînînd totodată tragic. Ne aflăm la capătul unei anume dialectici interne. Comunicarea şi trecerea din tragic în comic devine posibilă simultan cu păstrarea distincţiei între ele. Satira iluministă metamorfoza total obiectul tratării burleşti, a cărui demnitate şi valenţă tragică nu mai transpăreau decît vag şi incidental.

cipale, care, dacă nu e de regulă tragică, are totuşi caracterul unei dispute dramatice de idei, sau înfăţişează situaţii existenţiale fundamental grave. Personajul însuşi sau un comper oarecare dezvăluie discrepanţele între mobilul proclamat şi cel real al acţiunii — ceea ce este tipic comic. Dar Shaw e conştient pe de altă parte că importanţa, gravitatea, seriozitatea unei acţiuni istorice (la Sfînta Ioana, Cezar, Napoleon, de pildă) e independentă de mobilul ei imediat. El obţine astfel o împerechere în care distincţiile sînt menţinute lucid. Anouilh, la care împerecherea tragicului cu comicul e frecventă, împleteşte experienţa lui Shaw cu cea a lui Giraudoux, folosind în acest scop tehnica „măştilor", a „dublei personalităţi", a „quiproquo-ului" (pe o linie care uneşte pe Marivaux cu Pirandello). La Giraudoux, în sfîrşit, lirismul romantic şi eleganţa paradoxului, fiorul metafizic şi agilitatea detaliului, luciditatea tăioasă, fulgerătoare şi plutirea în sentimente vagi, rafinate, se încheagă într-un întreg nou, indivizibil, într-o miraculoasă sinteză de melancolie mobilă şi ironie irezistibilă.

Comparaţia, cît de sumară, între Shakespeare şi dramaturgii moderni, îngăduie unele concluzii semnificative. După cum valoarea unei opere de artă nu rezidă în utilizarea unui procedeu artistic sau a altuia, tot astfel procedeul de compoziţie îşi dovedeşte dependenţa faţă de conţinut, faţă de accentele axiologice pe care autorul i le conferă. La Shakespeare îmbinarea de tragic şi comic semnalizează plenitudinea barocă, este o manifestare printre altele de receptare organică, totală a universului. La unii dintre autorii amintiţi, îmbinarea tragicului şi comicului reprezintă o simplă ambiţie tehnică, un efort de virtuozitate care, dacă e încununat cu succes, nu e prea relevant. La alţii, jocul cu tragicul şi comicul are conotaţia filozofică pesimist-cinică a relativizării valorilor umane pe calea devalorizării şi anulării reciproce a unor coordonate de bază ale umanului.

Preocuparea lor comună nu este întîmplătoare. Cele două momente (Shakespeare şi dramaturgia modernă) se leagă printr-un fir istoric neîntrerupt: prin tragicomedia Restauraţiei engleze şi a dramaturgiei franceze din secolele XVIII—XIX („la comédie larmoyante") el include satira demistificatoare a iluminismului, ironia romanticilor faţă de propriile lor idealuri (la Byron, de pildă) şi humorul

ca rezolvare a tragismului (la Jean Paul sau W. Raabe), diversificîndu-se apoi spre viziunile paradisurilor „subterane" la simboliști, spre humorul cu implicații suprarealiste (de la Jarry la Queneau), spre subtilitățile lui Thomas Mann și Heimito von Doderer, în parodia tragică.

Este poate bine să precizăm că noțiunile de tragic și comic sînt luate în paginile de față în accepțiunea lor cea mai generală. Deci tragicul — ca un proces care are loc oriunde valori semnificative din punct de vedere uman, idealuri, creații (sau purtătorii acestora) sînt distruse și pier în lupta cu forțe potrivnice; sau, în formularea lapidară a lui F. Engels: tragicul exprimă contradicția între postulatul necesar din punct de vedere istoric și imposibilitatea realizării sale în practică. Comicul este și el produsul unei tensiuni, a unei polarități care se poate defini în modul cel mai general ca o contradicție între esența, conținutul unui fenomen, și forma lui; de la caz la caz s-a vorbit de contradicția între mecanic și organic, între logic și nelogic, între realitatea unui caracter, fenomen și modul în care se concepe pe sine însuși, ceea ce se vrea.

Oricum, nu este aici locul de a interveni în disputele, adesea rodnice și necesare, purtate în jurul precizării acestor definiții. Nu numai că am utilizat accepțiunile cele mai largi, dar am căutat chiar să le extindem cu cît mai multă generozitate. Astfel prin „comic" înțelegem rizibilul și hazliul în toate variantele sale: satiric, ironic, humoristic, grotesc, facețios, ș.a.m.d. Iar prin „tragic" nu numai tragicul propriu-zis (fie de situație, fie de caracter), ci chiar domenii adiacente, în general orice proces însoțit de sentimente de cutremurare și înălțare, sublimul, eroicul și teribilul, ba uneori chiar tot ce ține de gravitate, solemnitate, seriozitate ș.a.m.d. În acest fel dacă precizia discriminării este oarecum nedreptățită, sfera cuprinzătoare a noțiunilor se dovedește în schimb mărinimoasă, îngăduind joc liber analizei concrete.[1]

[1] O singură distincție inevitabilă — aceea între dramă și tragicomedie. Tragicomedia este, conform definiției celei mai generale, o operă dramatică cu subiect patetic, dar cu deznodămînt și incidente comice, în timp ce se califică drept dramatic — un conflict potențialmente tragic rezolvat în mod armonios din însăși structura internă a caracterelor și situației (*Ifigenia în Aulida* de Goethe, ar fi un exemplu din cele mai reprezentative).

Încă Marx observa ca o particularitate a dramaturgiei elisabetane engleze „amestecul bizar de sublim şi josnic, de teribil şi grotesc, de eroic şi burlesc". (La începutul articolului *Dezbaterile parlamentare asupra războiului* publicat de „New Daily Tribune" din 17 aprilie 1854; după Marx-Engels, *Opere*, vol. 7, Ed. Politică, 1961, p. 186). E interesant de remarcat că Marx continuă:„Dar nicăieri Shakespeare nu-i încredinţează bufonului sarcina de a rosti prologul unei drame eroice". Este tocmai situaţia pe care o constatăm la unii dramaturgi occidentali ai secolului XX. (Marx se referea la un om politic englez al epocii).

La Shakespeare găsim tratate exemplar sau măcar schiţate principalele tipuri de raport tragic-comic, de la formele cele mai simple pînă la cele mai complexe. Ne vom mulţumi să evocăm unele din cazurile cele mai cunoscute fără a intra în amănunte sau fără a încerca măcar să epuizăm subtilităţile cunoscute şi unghiurile posibile.

Prima categorie importantă[1] cu care ne întîlnim este cea a juxtapunerii unor elemente tragice şi comice. Este forma cea simplă; în limitele aceleiaşi compoziţii dramatice coexistă personaje şi destine tragice cu complicaţii şi caractere comice, cu întorsături ironice, humoristice sau sarcastice. Procedeul este desigur de esenţă tragi-comică, deoarece oricît de severă ar fi separarea, oricît de diferite ar fi zonele umane, sociale, stilistice, cu care operează Shakespeare, o anumită fuziune tot are loc, fie măcar în impresia finală, generală, pe care opera de artă ca întreg o transmite întotdeauna. O serie de cercetători au încercat să acrediteze ideea că juxtapunerea de scene tragice şi comice ar fi fost impusă lui Shakespeare de dorinţa de a asigura publicului relaxarea necesară, o plăcută echilibrare a contrastelor etc. Chiar admiţînd că acesta ar fi fost mobilul imediat (lucru pe care nimeni nu poate să-l demonstreze) este clar că la un mare creator ca Shakespeare avem de a face cu ceva mai mult: este vorba de o reflectare a realităţii în complexitatea ei. Acest fel de fidelitate faţă de adevărul vieţii, ţine în esenţa sa de natura epicului, contribuie la depăşirea conven-

[1] Calificarea aporturilor tragic-comic a fost dată în liniile ei mari de J. Volkelt (*Ästhetik des Tragischen*, München, 1923, pp. 417—428). Ea este destul de sumară şi am introdus precizări şi modificări impuse de obiect (mai ales cînd am vorbit de îmbinarea între tragic şi comic).

ţiilor impuse dramei de originile ei; juxtapunerea de scene tragice şi comice fără o conexiune foarte intimă între ele reprezintă un element epic, de scurgere, de desfăşurare obiectivă, contrapus motivării compoziţionale stricte, propriu-zis dramatice. Întreruperea creează impresia de libertate, vioiciune, invenţie spirituală îndrăzneaţă. Auerbach arată cu multă pătrundere că intercalarea comicului în tragic-sublim nu e decît unul din mijloacele folosite de Shakespeare pentru zugrăvirea cît mai veridică a vieţii. (El dedică un întreg capitol din lucrarea sa *Mimesis* amestecului între stilul „umil" şi „sublim" la Shakespeare, apreciind amestecul tragic-comic ca urmare a amestecului între personaje. El atacă numai tipurile de juxtapunere, înglobînd apoi sub eticheta „ruptură de stil" o serie de fapte estetice diferite). Shakespeare mai foloseşte cu acelaşi scop şi cu egal succes de pildă menţionarea amănuntului cotidian aplicat la personajele tragice şi sublime: „foamea şi setea, căldura şi gerul asaltează personajele tragice, acestea suferă de intemperii, şi ploi". Nebunia Ofeliei, personaj prin excelenţă tragic, aerian-inefabil, nu este amintită pur şi simplu (economia tragediei nu ar fi cerut, poate, mai mult), ci prezentată în amănunte exacte, care au format obiectul predilect a două generaţii de medici cu veleităţi literare, numiţi şi psihanalişti. (*Hamlet*, IV, 5). Cassio, personaj profund tragic (prin funcţie dacă nu prin structură) se îmbată şi flecăreşte (*Othello*, II, 3). Se pot înmulţi exemplele care să arate că juxtapunerea de tragic şi comic este la Shakespeare un procedeu printre altele de acelaşi fel.

Juxtapunerea însăşi poate fi de mai multe feluri.

Avem alternări de scene cu acţiune tragică (sau în orice caz gravă, de politică înaltă) cu scene comic-populare de pildă, sau de farsă. Cel mai tipic caz de acest fel îl reprezintă monologul portarului (*Macbeth* II, 1) glumind gros şi cinstit, inconştient de negura densă de crimă şi păcat care începe să învăluie Scoţia. El este precedat de scena de mare oroare în care soţii Macbeth îşi comentează asasinatul şi este urmată de sosirea nobilului Macduff, care apoi descoperă cadavrul regelui. Mai ambiguă prin complexitate, dar pe aceeaşi linie este scena groparului din *Hamlet* (V, 1). Scenele cu Menenius Agrippa şi cetăţenii din *Coriolanus* (mai ales I, 1) sînt încă îndeaproape justificate, ele reprezentînd tocmai

obiectul mîniei lui Caius Marcius. Mai tîrziu, dialogul comic şi amar cu sentinelele (IV, 5; atunci cînd Coriolanus îşi părăseşte compatrioţii, trecînd de partea duşmanilor patriei sale) precede imediat o discuţie crucială de adînc tragism: discutarea trădării cu Tullus Aufidius, generalul Volscilor. În *Julius Caesar*, scene de autentic comic popular punctează ciocnirile violente şi sîngeroase ale luptei pentru putere (I, 1 sau III, 3 sau chiar III, 2 — oscilaţiile mulţimii în marea scenă a discursurilor în faţa rămăşiţelor lui Caesar). În sfîrşit, alternînd cu imaginile întunecate ale sfîşierilor feudale în războiul între casele York şi Lancaster, amoralitatea zgomotoasă, burlescă şi plină de viaţă a lui Falstaff şi însoţitorilor săi (prima parte din *Regele Henric al IV-lea*, I, 2, apoi II, 1, 2, 4 şi III, 3; IV, 2, apoi scenele poate şi mai cunoscute din a doua parte: I, 2; II, 1, 2, 4; III, 2 etc.).

Diferă de acest tip de alăturare un altul, mai subtil, unde ea are loc în micro-context, alternarea tragic-comic desfăşurîndu-se deci nu de la scenă la scenă, sau de la grup de replici la grup de replici ci chiar de la replică la replică. Este vorba de diferite personaje comice (în primul rînd desigur bufonii, dar nu numai ei) care însoţesc personajele tragice, acţiunile, suferinţele, cuvîntările lor cu comentarii şi întreruperi comice, oferind o interpretare paralelă proprie, care de la caz la caz poate fi humoristică, ironică, satirică sau pur şi simplu de bun simţ. Credinciosul bufon al lui Lear este exemplul tipic (I, 4, 5; II, 4 şi altele), dar în aceeaşi categorie intră şi alte personaje: doica din *Romeo şi Julieta* (III, 5 sau II, 5 etc.) căreia îi rămîne o cetate interzisă, ştie să se facă utilă la porţile sale. Mercutio provoacă tragicul, dansează cu el şi moare elegant.

Odată cu Mercutio păşim în a doua categorie, aceea a *împletirii* trăsăturilor divergente care apar în unul sau acelaşi personaj, sau în una şi aceeaşi situaţie. Exemplele precedente se refereau la simple alăturări, fie ele de distanţă oricît de mică: unitatea de modalitate rămînea însă practic neatinsă, personajele fiind tragice sau comice, scenele la fel. Există însă şi cazuri cînd apar tendinţe de ruptură a unităţii de modalitate, de exemplu a tragicului spre ridicol sau amar-grotesc. Dialogul cinic, revoltător, dar tragic între ducele de Gloucester şi Lady Anne în faţa sicriului lui Henric al

IV-lea (*Richard III*, I, 2) are incontestabil şi ceva grotesc în rapiditatea şi siguranţa impecabilă cu care tehnica verbală diabolică a viitorului rege strangulează şi perverteşte sentimentele umane cele mai fireşti. Înflăcărarea ingenuă şi puţin teatrală la început a Julietei şi a lui Romeo, infantilismele şi capriciile Cleopatrei, superstiţiile şi nehotărîrea lui Julius Caesar — iată tot atîtea surse potenţiale ale comicului. Destinele personajelor respective sînt pur tragice, trăsăturile acestea rămînînd astfel simple amănunte realiste, dar nu e mai puţin adevărat că datorită lor unitatea ideală de modalitate este lezată.

În aceeaşi categorie am include cazurile cînd tragicul izvoreşte din comic şi comicul din tragic. Polonius este fără îndoială un personaj contradictoriu: el este dregătorul înţelept şi prevăzător, preocupat de treburile statului, plin de demnitate şi de înălţime morală cînd dă sfaturi elegantului şi impulsivului său fiu, dar e totodată curteanul mediocru şi infatuat, ridicol în indiscreţiile sale meschine. Moartea sa tragică este, firesţe, consecinţa acestei din urmă laturi comice (*Hamlet*, III, 4). Shylock nu este un personaj propriu-zis „tragicomic" (deci: personaj care să se poată încadra atît într-o viziune tragică, cît şi într-o viziune comică), el nu este de fapt nici tragic, nici comic, ci prezintă „ruptura stilistică" de care vorbea Auerbach; ca şi la Polonius, tragismul său (poate cel mai vizibil în scena judecăţii: *The Merchant of Venice*, IV, 1) izvorăşte din latura comică, este o potenţare uriaşă a meschinăriei, este grotescul ridicat la pătrat. Pe de altă parte în ultimul act el devine un personaj de farsă, total lipsit de măreţie, tocmai pentru că tragismul cu care fusese investit pentru un moment nu îşi află un suport adecvat în calitatea sa morală. Evoluţia lui Shylock în cursul piesei e curbilinie: comic-tragic-comic. Tragicul şi comicul izvorăsc la el din contrarele respective.

În sfîrşit Shakespeare utilizează şi forma cea mai înaltă, *fuziunea* tragicului şi comicului, îmbinarea propriu-zisă între cele două modalităţi. Tehnica împletirii trăsăturilor divergente nu reprezintă în fond o sudare. Ea se referă la contradicţii interne, la surse opuse, la enclave de tragic sau comic într-o masă compactă de natură diferită. În cazul fuziunii însă, se realizează o îmbinare reală. Am putea

spune, folosind o imagine aproximativă, că în cazurile de juxtapunere şi de împletire avem de a face cu un amestec „fizic", în timp ce în cazurile de fuziune este vorba de o „combinaţie chimică".

Îmbinarea nu trebuie să fie întotdeauna perfectă, unul din cele două elemente poate să predomine. O viziune tragică a lumii poate fi depăşită în consideraţia humoristică, ironică, sarcastică. Un personaj al lui Shakespeare care, cutremurat de cursul lugubru al lumii, izbuteşte totuşi să topească filozofia sa tragică în cinism şi sarcasm este Jacques Melancolicul *(As You Like It,* II, 6, 7; III, 23; V, 4). *Troilus and Cressida* este condusă, s-ar putea demonstra, de aceleaşi mobiluri în mare parte din desfăşurarea acţiunii. Invers, orientarea tragică a unui personaj sau a unei acţiuni poate fi răsturnată pentru o clipă în sens comic. Cel care suferă tragic poate pentru o clipă afla puterea de a răsturna propriul său sistem de valori, de a-şi schimba poziţia, de a concepe suferinţa sa, sau a lumii, ca o verigă a unei imense farse. Aşa de pildă Hamlet ale cărui lungi solilocuri (Hamlet adesea solilocvează cu interlocutor, acesta din urmă nu e decît pretext şi obiect, nu partener real al comunicării) trec cu uşurinţă dintr-o tonalitate în alta. Spectrul larg de stiluri, moduri, sentimente ce se relevă analizei cuprinde memorabile şi bine cunoscute alăturări, împletiri şi fuziuni de tragic-comic. Luate în totalitatea lor ele oferă tocmai această imagine a unui tragism cu cîmp magnetic comic, a unui tragism cu implicaţii humoristice sau sarcastice. Ceea ce la Hamlet porneşte dintr-un surplus de luciditate, dintr-o revărsare de conştiinţă (de care se plînge ocazional el însuşi), porneşte la bătrînul Lear dintr-un minus de luciditate şi control, din revărsarea nestăvilită a pasiunilor şi intuiţiilor (greşite). Tragicul său sublim este simultan grotesc şi teatral în repetate rînduri: atît în perioada descompunerii influenţei sale, cît şi în scenele de nebunie, (poate mai ales, III, 2, 4, 5). Aceste scene se apropie uneori de desăvîrşirea acelei bivalenţe tragicomice totale pe care unii scriitori contemporani o caută cu atîta îndărătnicie şi cu un succes atît de îndoielnic (poate tocmai că pentru Shakespeare virtuozitatea desăvîrşită nu era nicidecum un ţel principal).

La Shakespeare, fuziunea tragic-comic este mai puţin frecventă decît alte forme de raportare. În schimb el este un

maestru al tragicomediei, a cărei definiție, schițată mai sus, am căuta să o completăm în opoziție cu bivalența tragi-comică, cealaltă formă superioară[1] a fuziunii. Dacă bivalența este posibilitatea (desigur niciodată înfăptuită integral) de a considera un personaj, o situație, o acțiune ca încadrîndu-se cu egală întreptățire, fără interpretări forțate, într-un context comic pur și tragic pur, atunci nu rămîne mai puțin adevărat că răsturnarea permanentă a contextelor, posibilă sau efectuată, de autor sau spectator, presupune o uriașă tensiune internă. În acest caz tragicomedia este încercarea de a soluționa pînă și această tensiune internă a fuziunii — în mod umanist, în direcția seninătății. Așa cum bivalența absolută cu tensiunea sa rămîne un obiect permanent, niciodată atins, așa și această tragicomedie a seninătății rămîne un efort permanent de soluționare perfectă a tensiunii, ambele fiind probe permanente ale măiestriei autorului. Dar desigur nu soluționarea unei „probleme tehnice" contează, ci sensul estetic, ideologic, social, istoric al fiecărui caz individual în parte.

Numeroase piese ale lui Shakespeare tind spre rezolvarea senină a amintitei tensiuni. Poate mai ales genialele *Cymbeline* și *A Winter's Tale (Poveste de iarnă)*. (De altfel, nu întîmplător ele sînt scrise după faza marilor tragedii). Situația de la care pornește *A Winter's Tale* are o structură identică aceleia din *Othello* — se oferă însă (prin transformarea elementelor comice) o soluție alternativă, senină. Lucrul acesta e valabil și pentru *Measure for Measure*, poate cel mai strălucit exemplu de tragicomedie pe care îl posedă literatura universală. Situația de pornire poate părea numai dramatică, dar curînd își dezvăluie virtualitățile tragice. Grupul de figuri Claudio-Isabella-Angelo se află nu mai tîrziu decît în actul II prins într-o rețea multiplă de interrelații tragice fiecare în parte (Isabella în dilema pierderii onoarei sau a vieții fratelui, Claudio victimă a schimbării neașteptate, a transformării de apreciere a unei acțiuni din comic în tragic), dar ironice în compararea lor reciprocă: Claudio își poate salva viața numai dacă are loc o acțiune similară

[1] Ar fi greșit să presupunem aici vreo judecată de valoare. Prin forma cea mai înaltă înțelegem pur și simplu măsura în care sînt sudate elementele componente.

cu aceea ale cărei consecinţe i-o ameninţă (dacă sora sa acceptă condiţiile dezonorante ale lui Angelo). Descurcarea treptată, cu implacabilă consecvenţă dramatică a reţelei în care sînt prinse aceste personaje principale cerea desigur un conducător din umbră al jocului. Prezenţa Ducelui (revenit incognito din falsa călătorie anunţată public) se justifică.

Am amintit numai cîteva din cele mai evidente şi mai cunoscute situaţii şi personaje. Numărul lor e, evident, mult mai mare. (*Troilus and Cressida*, numai, conţine marea majoritate a procedeelor enumerate, fiind poate cea mai „completă" tragicomedie). Ele demonstrează, credem, semnificativ, insistenţa cu care William Shakespeare recurge la acest procedeu. Clasificarea sugerată nu este mai mult decît o schemă auxiliară care nu epuizează bogăţia şi varietatea cazurilor concrete individuale de situaţii, acţiuni, caractere. Totodată, unele dintre cazurile concrete enumerate pot fi încadrate fie la una, fie la alta din categoriile enunţate. Aceasta nu infirmă afirmaţiile noastre, dimpotrivă.

Întrepătrunderea de tragic şi comic şi varietatea mixturilor sînt simptomatice pentru sfîrşitul viziunii figurale, ierarhice, statice medievale. Armonia stării suprapuse odată pentru totdeauna, într-o ordine fixă, etern prestabilită, absenţa perspectivei, viziunea imuabilă şi hieratică, proprie încă lui Dante, este înlocuită de Renaştere cu descoperirea varietăţii formelor vii, cu dezvăluirea farmecului şi răspunderii unui univers articulat şi multilateral. Concepţia care asigură trecerea de la faza moralităţilor şi misterelor la dramaturgia Renaşterii, de pildă, este cea a unei lumi în continuă renovare şi interdependenţă multilaterală. Izolarea unui eveniment, a unei evoluţii, de toate celelalte, devenea tot mai dificilă, pe măsură ce viziunea barocă (de care Shakespeare este atît de legat ca şi de cea renascentistă) începe să-şi impună eforturile de armonizare dinamică a forţelor uriaşe din cosmos, eforturile sale de infinită diferenţiere şi pasionată subsumare a contrastelor.

Ceea ce credeam că am arătat este că Shakespeare este focarul în care converg toate aceste tendinţe transformatoare, că el realizează virtualităţile de revoluţionare a receptării estetice a lumii, virtualităţi ce se acumulează în secolul XVI mai ales (la Calderon, la Sachs, la elisabetani).

Simultan el deschide larg porţile spre viitor. Preocuparea pentru raportul tragic-comic nu am găsit-o întîmplător comună lui Shakespeare şi multor scriitori posteriori lui. Efortul receptării şi îmbogăţirii universului prin creaţii auxiliare este propriu tradiţiei umaniste comune, dincolo de modalităţile unui stil şi unei perioade, el constituie în fond istoria culturilor. Oricare din procedeele majore pe care se înalţă apoi marile construcţii ale culturii merită un studiu atent. Deosebirile de nuanţă, de felul în care raportul tragic-comic de pildă e însuşit şi aplicat, dezvăluie şi accente de valoare, structuri spirituale, concepţii de viaţă.

SWIFT PRINTRE STILURI*

Swift seamănă cu o cetate asediată. În jurul zidurilor dau năvală hoarde de monştri. Cocoşaţi, păroşi, uriaşi sau pitici, strîmbi şi hidoşi, nestăpîniţi sau întortocheaţi, ei mişună pretutindeni, caută cea mai mică spărtură pentru a se infiltra, pentru a dărîma sau deforma totul, pentru a trece prin ascuţişul săbiei sau al limbii rînduielile drepte, simple şi adevărate. Dar cetatea aceasta e primejduită şi dinlăuntru: zavera şi haosul stau la pîndă, îşi arată colţii la tot pasul, o singură clipă de moleşeală, şi totul poate cădea pradă neorînduielii dintru început. Dar această clipă nu se iveşte: chinuit precum Sfîntul Antoniu de cele mai improbabile făpturi pe care le poate zămisli iadul în străfundurile sale mîloase, el le opune luciditatea febrilă dar fermă a Sfîntului Antoniu. Nici o clipă de compromis, nici o clipă de trădare: dărîmăturile zidurilor vor îngropa un neînfrînt.

Metafora bătăliei o foloseşte Swift însuşi în prima sa lucrare importantă: *A Full and True Account of the Battle Fought last Friday between the Ancient and the Modern Books in St. James's Library* (Istorisirea completă şi fidelă a bătăliei care s-a dat vinerea trecută între cărţile antice şi moderne în biblioteca St. James) scrisă în 1697. Acolo hoardele dezordonate conduse de Tasso, Milton, Gassendi, Hobbes, Paracelsus, Descartes năvălesc zadarnic asupra „armatei Anticilor, mult mai puţin numeroasă; Homer conducea cavaleria, iar Pindar cavaleria uşoară; Euclid era comandantul pionerilor; Platon şi Aristotel conduceau arcaşii; Herodot şi Tit-Liviu pedestraşii; Hipocrat dragonii". Ciocnire după ciocnire se încheie cu deruta desăvîrşită a modernilor (*„cîine!" grăi Pindar, „prietenilor tăi să le rămînă răscumpărarea; dar stîrvul va fi lăsat pradă zburătoarelor cerului*

* Apărut iniţial în *Secolul XX*, 9, 1967, pp. 195—199.

şi dihăniilor cîmpului". *Zicînd acestea el înalţă spada şi cu o lovitură puternică îl spintecă pe mizerabilul Modern în două . . . şi una din jumătăţi se zgîrcea în ţărînă, călcată de copitele cailor, cealaltă a fost tîrîtă prin tot cîmpul de bătaie de armăsarul înfricoşat*"). Sub acest semn a stat toată activitatea lui Swift de mai tîrziu.

Cu toate că ea se desfăşoară mai toată în politicosul secol XVIII, realitatea este că rădăcinile îi sînt adînc înfipte în cel precedent, că mentalitatea şi comportamentul lui Swift sînt determinate de problematica şi stilul celui precedent. Perplexităţile, îndîrjirile, dar şi reacţiile şi soluţiile lui Swift se explică prin raportare la o realitate *barocă*. Secolul XVII este cel mai zbuciumat şi sfîşiat pe care l-a cunoscut istoria modernă a Angliei; este secolul revoluţiei lui Cromwell, secolul înlăturării monarhiei absolute, secolul luptei între hedonismul cavalerilor şi puritanismul burghezilor, secolul pirateriei şi comploturilor, al trădărilor şi regicidului, al egalitarismului şi exilului. Este un secol baroc nu numai prin lirica metafizică, epopeea lui Milton, dramaturgia sîngeroasă a lui Tourneur şi Webster, cea rafinată a lui Massinger şi Middleton sau cea rotundă şi totală a ultimei faze shakespeariene, nu numai prin gesticulaţia marilor prozatori religioşi, nu numai prin sensibilitatea şi ideile sale, cît mai cu seamă prin sfîşierea şi veleităţile sale, prin nestăpînirea şi fantasticul său. În Anglia secolului XVII barocul se manifestă nu în primul rînd în literatură, ci în politică şi moravuri. Compromisul de la 1688 care avea să pună bazele Angliei moderne, este, desigur, întîi de toate un compromis social-politic între clase şi pături sociale, între grupuri politice antagoniste; el reflectă noile realităţi economic-sociale ale societăţii engleze. Dar starea de echilibru social atinsă după un secol de cumplite frămîntări declanşase la rîndul ei un proces complicat de adecvare; moravurile, uzanţele, moda, gustul, preocupările, artele şi scrisul tind toate către un nou echilibru care să depăşească atît cinismul rafinat şi elegant al unei aristocraţii hedoniste, cît şi puritanismul vorace şi necioplit al unei burghezii austere. Astfel va lua naştere treptat idealul gentilomului solemn, potolit şi sigur de sine, elegant şi pios, moral şi cizelat; prototipul său va fi „Spectatorul" lui Joseph Addison. Un ideal uman

şi un nou sistem de valori se constituie la începutul secolului XVIII; ele vor fi atît de durabile încît abia vuietul industrial al Manchesterului va izbuti să le clatine supremaţia. Aceste valori şi acest ideal se pretind descinse nemijlocit din Roma stoică, şi fără îndoială antichitatea rămîne tiparul etern al oricărei tentative clasiciste. Cu toate acestea clasicismul englez din jurul lui 1700 este, nu „augustan" aşa cum îi place să se numească, ci forma condensată, restrînsă a barocului. Dacă admitem că fiecare epocă stilistică europeană are un clasicism al ei, dacă admitem (aşa cum o fac cercetările lui Auerbach, Spitzer, Hatzfeld, Reynold) că barocul francez se clasicizează de la Corneille la Racine, ne va fi uşor să înţelegem în Dryden, Pope, Swift pe clasicizatorii barocului englez. Orice importanţă a lor decurge din poziţia de *filtru* pe care o deţin: apele tulburi şi învolburate ale secolului trecut vor curge mai departe cu graţie şi docilitate. Dar atare menire istorică cere decizie feroce şi voinţă implacabilă: Pope şi Swift făuresc subteran arme şi comori precum piticii torturaţi ai legendelor nordice. Ei ştiu acest lucru şi viaţa lor este o lungă şi chinuitoare luptă împotriva diformităţilor din afară.

Orice rînd de satiră scris vreodată de Swift este o raportare a realului la idealul clasic. Swift nu intenţionează niciodată să caricaturizeze sau să deformeze, el nu face decît o operaţie aritmetică uzuală: măsoară cu etalonul logicii clasice simple faptul real şi retează tot ce depăşeşte într-o direcţie sau alta etalonul său. Apoi oferă aceste „felii de realitate" retezate şi ambalate în scurgerea impecabilă şi pură a frazei sale (Obiectul satirei lui Swift pluteşte ca un gunoi pe un fluviu de argint). Astfel ia naştere inteligenţa meschină, maliţioasă, crudă a Liliputanilor, grosolănia şi nesimţirea greoaie a Brobdingnagienilor, fripturile geometrice din Laputa, Academia din Lagado, spectrele lui Glubbdudrib, bătrîneţea eternă a struldbrugilor, lingerea podelelor la curtea din Luggnagg, poftele porceşti ale yahooilor. Nici o clipă nu foloseşte Swift, aşa cum s-a pretins, instrumente ciudate, ca microscopul sau ocheanul pentru a descoperi viciile ascunse ale omului; dimpotrivă, este convins că astfel de instrumente nu ar face decît să ascundă şi mai mult ceea ce altminteri ar bate la ochi: deformarea cumplită prin social a naturii

umane originare. Nici o clipă nu socoteşte că ar opera cu o exigenţă ucigătoare, nici o clipă nu suspectează că etalonul său ar putea fi ceva construit artificial. Pentru el idealul clasic reprezintă bunul simţ, comportarea naturală, perfect dezinvoltă şi firească, legile simple şi eterne ale raţiunii sădite de la naştere în sufletul fiecărui muritor. Lumea e condusă de Dumnezeu şi naţiunea de monarhi precum familia de tată, deci în chip binevoitor, generos şi înţelept. Religia revelată este în fond o confirmare a regulilor de bun simţ, bunătate, dreptate şi adevăr pe care nu putem să nu le recunoaştem fiecare din noi dacă sîntem normali. Subtilităţile dogmatice sînt ridicole, dar cele ştiinţifice tot aşa, căci adevărul e simplu şi evident, la îndemîna oricui, numai pretenţia, prefăcătoria şi minciuna sînt complicate, fiindcă sînt artificiale. Simţurile şi raţiunea ne oferă oglinda fidelă a universului. Statul este o repartizare naturală de funcţii, precum între organele corpului: luptele între oameni şi state nu sînt decît dovezi de boală a întregului organism. Dacă oamenii nu înţeleg acest lucru ei cad mai prejos decît animalele, nu sînt vrednici să vadă lumina soarelui.

S-a afirmat de nenumărate ori că Swift a fost un mizantrop, ba chiar că afectul dominant în viaţa ca şi în scrisul său ar fi *ura*, o ură sălbatică, necontrolată, nestăpînită care s-ar fi îndreptat coroziv şi nediferenţiat împotriva a tot ce se afla împrejur. Numai binecunoscuta incapacitate de înţelegere a omului cu care ne-au obişnuit psihiatrii putea duce la reluarea grosolanelor acuzaţii antiswiftiene de acum 100 de ani, aşa cum o fac unele „cercetări" recente (Greenacre, Karpman, Ferenczi, Brown, dar şi Huxley, Murry, Lawrence). Pentru cadrul cel mai general al vederilor sale există un text fundamental într-o scrisoare a lui Swift care rezolvă o dată pentru totdeauna problema: „Am urît din totdeauna toate neamurile, profesiile şi comunităţile, şi întreaga mea dragoste se îndreaptă spre indivizi: de exemplu, urăsc tribul juriştilor, dar îl iubesc pe consilierul cutare şi judecătorul cutare: la fel cu doctorii — de meseria mea să nu mai vorbesc — militarii, englezii, scoţienii, francezii şi ceilalţi. Dar mai cu seamă urăsc şi detest animalul acela numit om, deşi iubesc din inimă pe John, Peter, Thomas şi aşa mai departe. Acesta e sistemul după

care m-am condus de ani de zile şi tot aşa am să fac pînă la capătul zilelor mele. Mi-am adunat material pentru un tratat dovedind netemeinicia acelei definiţii *animal rationale*, şi vreau să arăt că ar fi numai *rationis capax*. Pe această mare temelie de mizantropie, deşi nu în maniera lui Timon, se înalţă întreaga clădire a *Călătoriilor mele*; şi n-am să fiu cu sufletul împăcat pînă n-o să fie de părerea mea toţi oamenii cinstiţi". (Faimoasa scrisoare către Pope din 29 septembrie 1725). El este confirmat de fiecare rînd scris vreodată de Swift, de fiecare gest făcut vreodată de el. Vederile sale conservatoare şi organice nu puteau să nu se întemeieze pe un elogiu al *diferenţialului*, al valorii mîntuitoare a *persoanei*, pe opoziţia neîmpăcată faţă de incalculabila sporire a absurdului şi deformării pe care o constituie uniformizarea. Căci, departe de a fi un clasicist mecanic, Swift înţelegea că numitorul comun în marile grupuri umane îl constituie nu etalonul, ci abaterea de la etalon, îl constituie deformarea care e obiectul satirei sale.

Dacă există totuşi un afect care îl domină, nu faţă de fiecare om în parte, ci faţă de consecvenţele abaterii de la adevărul firii de care se ciocneşte la tot pasul, acela este nu ura, ci *scîrba*. Scîrba, această milă a urii, este cea care domneşte pînă şi în cea mai crudă imagine a sa: în creaturile Yahoo, întruchiparea sintetică a tuturor păcatelor, viciilor şi hidoşeniilor. Scîrba este cea care se citeşte din epistolele sale. Scîrba este cea care descrie pielea domnişoarelor de onoare prietene cu Glumdaclitch, şi uruitul asurzitor cu care se prăbuşeşte scăfîrlia brobdingnagianului decapitat, aparatele de ameliorat gîndirea şi reconstituirea alimentaţiei din fecale, la Marea Academie din Lagado, intrigile pigmeice de la curtea din Mildenoo şi motivele războaielor europene. Cu scîrbă şi precizie se propune utilizarea surplusului de nou-născuţi ai Irlandei drept un aliment hrănitor şi ieftin, se calculează eficienţa economică, sporirea venitului naţional brut şi pe cap de locuitor, ameliorarea nivelului alimentaţiei publice care ar decurge dintr-o astfel de reorganizare ştiinţifică a rezervelor interne nefolosite, ca să nu mai vorbim de stimularea natalităţii (*A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to their Parents or Country and for Making Them Beneficial to the Public*, 1728). Tot

scîrba este tema centrală a celor mai importante poezii ale sale. (Şi înţelegem din ce în ce mai bine meritele neglijate ale lui Jonathan Swift, poetul). O analiză atentă a rimelor din poemele sale centrale, cele scrise în distihul iambic octosilabic (mai ales *Casinus and Peter, Progress of Marriage, A Beautiful Young Nymph* etc.) trădează o sistematică opoziţie între aparenţa strălucitoare şi esenţa scabroasă a mondenităţii, iubirii, elanului poetic. Niciodată ura, ci numai sila, greaţa sînt senzaţiile pe care i le provoacă orgoliul şi pretenţiile. De altfel, un preot dominat de ură nu va folosi niciodată ironia: el are la dispoziţie arme mai violente, predica, diatriba, pamfletul, anatema.

Swift foloseşte ironia cea mai rafinată şi complexă. Ca şi stilul său, care are limpezimea unui înger viril, instrumentul artei sale este o permanentă antiteză tacită la adresa obiectului ei. Rareori auzim vocea lui Swift însuşi: tehnica sa este cea a măştilor (vezi R. Quintana, *The Mind and Art of J. Swift* 1953 ca şi cercetările unor Ross, Ewald, Stone). Prima măsură a lui Swift este totdeauna inventarea unui personaj, destul de bine conturat, de la obişnuinţele de vorbire pînă la ideologia sa. Acesta este cel care ar lua cuvîntul, care ţine lungi monologuri satirice; nu o dată se întîmplă de altfel ca ironia lui Swift să se îndrepte contra vorbitorului însuşi. Astfel mizantropia dezlănţuită din ultima călătorie îi aparţine căpitanului Gulliver însuşi; care este partea lui Swift? Iar în *Tale of a Tub* vocile sînt nenumărate: cea a lui Swift însuşi, cea a „librarului" care se dedică volumului, un autor modern, energic şi entuziast care prezintă textele, un istoric care e în fond *alter ego* al celui precedent, apoi Satiricul însuşi. S-a arătat cum fiecare din aceştia are un rol precis în complicarea acţiunii satirice, în centrul căreia se află aberaţiile teologiei şi erudiţiei. Tipică este situaţia din micuţul studiu *Mechanical Operation of the Spirit* (Funcţionarea mecanică a spiritului) unde naratorul („masca"), un mecanicist plat, descrie un sistem complicat de foale şi scripeţi, de impulsuri fizice şi nervoase care declanşează entuziasmul religios, elocvenţa, elanul poetic etc. Satira e dirijată cu perfectă justiţie împotriva stupidităţii vorbitorului şi exceselor patosului.

Mai are un înţeles această continuă schimbare de măşti: ne dezvăluie o pronunţată înclinaţie spre *ludic* la Swift.

Lupta lui este condusă nu de ură, ci de dezgust fiindcă el nu se simte în faţa unui adversar stimabil de puteri egale, ci în faţa unei mase flasce pe care vrea s-o exorcizeze, care trebuie să primească formă. Satira poate deveni un adevărat exerciţiu. Swift îşi poate alege prada cu nonşalanţa unui vînător încercat. În 1708 îl distruge pe reputatul prezicător John Partridge (al cărui almanah anual *Merlinus Liberatus* se bucura de un public variat) creînd figura unui astronom rival, Bickerstaff, care îi prezice felul, ziua şi ora morţii. Aşteptarea nervoasă a acestuia este hrănită cu două pamflete care descriu triumfal şi minuţios împlinirea prezicerii. Zadarnic va protesta sărmanul Partridge: „Bickerstaff" va aduce dovezi, mai mult, va deduce din înseşi protestele lui că a încetat din viaţă. De aceea creează un sistem propriu, pe care îl modifică mereu, într-o veşnică joacă marţială. Swift, dominat nu de vocaţia dragostei, ci de cea a prieteniei, îşi trădează adevărata natură în raporturile cu un grup restrîns de tovarăşi de idei, poate cele mai remarcabile spirite ale vremii: Alexander Pope, John Gay, dr. Arbuthnot, Bolingbroke, Harley. Creînd împreună clubul *Scriblerus* (după numele unui imaginar pedant, întruchipare a prostiei şi mediocrităţii), au instituţionalizat propria lor alianţă ca o fortăreaţă defensivă, dar şi ca o sfidare orgolioasă la adresa întregii lumi. În mijlocul lor abia îşi dezvăluie Swift întreaga fire, mobilă şi jucăuşă, generoasă şi sprintenă, limpede şi sigură de sine. Ţara Houyhnhnmilor nu e o invenţie: Swift a cunoscut la Londra, între 1707—1714 şi mai ales între 1726—1729 nemijlocit fericirea vieţii într-o lume ideală, în care oamenii aveau virtuţile pe care le pretindea el.

Ochilor din afară le-au rămas necunoscute oazele şi, desigur, au fost foarte izolate şi efemere chiar pentru Swift însuşi; — cei care ar fi putut să-l înţeleagă cel mai bine, cei cărora se adresa el, cu violenţa şi subtilitatea, duritatea şi patetismul lor dispăruseră; lumea barocului se stingea şi el însuşi contribuia la tranziţie. Secolul XVIII deci, al cărui părinte stilistic era, îl respectă şi îl antipatizează, se teme de el şi îl detestă. Pe măsură ce trece timpul neînţelegerea sporeşte şi pentru secolul XIX romantic şi victorian, realist şi prozaic, Swift devine o făptură nefastă, un cîrtitor împotriva firii, a cărui principală ocupaţie este să

ponegreasca neamul omenesc, o făptură în fond periculoasă care trebuie închisă între gratii şi lovită fără milă. Simultan însă Swift hrăneşte secolul XIX: înţelegerea faţă de opera lui scade în aşa măsură încît ea rămîne un simplu joc, o ladă în care se află aruncate păpuşi bizare, lipsite de semnificaţie dar tocmai prin aceasta pline de fascinaţie. Romanticii tîrzii şi excentrici receptează numai aparatura exterioară a lui Swift cu formele ei fantastice şi, aparent, gratuite. Este un monstru inofensiv care poate inspira, este un plăsmuitor de viziuni incoerente, atrăgătoare precum un pergament vechi, o inscripţie runică sau un fragment ossianic. Este nebun ca şi Blake.

Secolul XX este cel care îl reabilitează cu desăvîrşire. Val după val de mici inovatori îl proclamă precursor al suprarealismului, precursor al absurdului. Nu merită să ne oprim asupra celor care descoperă în el suprarealismul, căci ei nu fac decît să îl dezvolte pe „Swift plăsmuitor de viziuni incoerente" al secolului trecut. Dragostea lor provine din ignoranţă. Dacă Swift este însă un precursor al literaturii absurdului, atunci dintr-o singură cauză: adversitatea lui îndîrjită faţă de absurd. Clasicismul său intratabil îl face într-adevăr deosebit de sensibil la tot ce e absurd, dar numai pentru a-l combate, pentru a-l depista în cele mai ascunse cotloane şi a-l nimici. Fără prejudecăţi, constatăm că i se întîmplă nu o dată să absurdizeze realul tocmai din dorinţa de a menţine norme constante şi controlate. Confruntarea continuă cu absurdul îl înrudeşte cu mulţi scriitori de seamă ai secolului nostru. Se deosebeşte de ei atunci cînd, în *Gulliver* de pildă, controlează acest absurd, îl fixează într-un sistem sigur, în raportări de un rafinat alegorism şi în disjuncţiile ordonate ale valorilor din masa realului. Dar se apropie considerabil de moderni cînd suprapunerea între real şi absurd devine inextricabilă (*Direction to Servants*, unde acumularea de sfaturi contrare bunului simţ suie încet de la umor blajin la maliţie deliberată şi începe să constituie un univers al distrugerii; invadată din interior de mici furtişaguri şi neglijenţe, ordinea societăţii se năruieşte sub loviturile a ceea ce e în fond o conspiraţie universală), feroce (*Modesta Propunere* unde stupiditatea şi bestialitatea societăţii par atît de mari încît nu pot fi combătute decît cu propriile lor arme)

sau difuză (a publicat în 1738 *O colecție completă de conversație generală și ingenioasă, în conformitate cu cea mai politicoasă modă și metodă folosită în prezent la curte și în cea mai bună societate engleză*, un diabolic curs de clișee verbale și expresii care acoperă neantul în dialoguri pe care Ionescu nici nu le-a depășit, nici nu le-a egalat; de altfel aceste 3 dialoguri au și fost jucate la vremea lor). Cunoașterea absurdului devine atît de intensă încît îșI asimilează subiectul cunoscător. Lupta devine atît de apropiată încît ajunge să-i înfrățească pe protagoniști. Atacul contra absurdului devine atît de eficace și total încît îl anulează și pe atacator. Nu mai există învingători și învinși în acest război total. În exemplele amintite absurdul nu mai poate fi stăpînit, nu-și mai găsește contraponderile, Swift e copleșit de monștri și se scufundă încet, precum un bastiment amiral cu pavilionul încă ridicat. Abia în august 1742, după nespuse suferințe fizice, inteligența sa sombrează.

Dar luptînd cu negurile, răspunzînd barocului, el devine unul din părinții secolului XVIII, un izvor firav dar viu al secolului XIX și un precursor notabil al literaturii secolului XX.

GOLDSMITH ŞI MECANISMELE LUMII IDILICE*

Cititorul de azi cunoaşte secolul XVIII aproape exclusiv ca pe unul al sarcasmului, ironiei, umorului. Mult mai rar ne dăm seama că în tot acest timp a funcţionat şi un ideal pozitiv care era prezent ca o alternativă valabilă şi posibilă. Cît vor fi crezut acei conservatori şi partizani ai Stuarţilor în imaginile sociale pe care le propuneau, nu vrem să cercetăm; dar, că un astfel de ideal a fost presupus tacit de ei, e incontestabil. În linii mari e vorba de Anglia agricolă cu ţăranii liberi şi demni, cu o societate stratificată fără rigiditate şi articulată labil, cu pronunţată solidaritate naţională, o ţară a prosperităţii temperate, a curajului şi dreptăţii, a raţiunii şi virtuţii, societate care ar fi existat cîndva în vremea Elizabetei şi a lui James, ţară pe care au lichidat-o întîi puritanii cu întunecata lor intoleranţă, apoi curtea franţuzită cu extravaganţa ei deşănţată, în sfîrşit noua societate a compromisului, cu mercantilismul, corupţia şi pretenţiile ei liberaliste. Iar dacă deosebirile dintre păturile societăţii sînt atît de marcate e pentru că unitatea organică a naţiunii a fost sfărîmată, după cum „Marele Lanţ al Fiinţei", de la piatra neînsufleţită pînă la Făcătorul văzutelor şi nevăzutelor s-a desfăcut în verigi autonome, spun ei.

Şi dacă Swift şi Johnson se mulţumesc să muşte veninos, schiţînd numai rar o alternativă la lumea pe care o detestă, Goldsmith, instabil, sentimental şi vanitos cum este, se apucă de treaba de la care inteligenţa mai lucidă, mai cinică şi mai dezabuzată a celorlalţi se dă înapoi; el schiţează ţara

---

* O versiune mai amplă a acestui text a apărut sub acelaşi titlu ca prefaţă la volumul Oliver Goldsmith, *Vicarul din Wakefield*, E.L.U., Bucureşti, 1967, pp. 5—21.

şi universul care vor fi existat cîndva, cu cîteva generaţii în urmă.

În dulcele cătun Auburn (*The Deserted Village — Satul părăsit*, 1770) „zîmbitoarea primăvară" vine mai curînd decît în alte părţi, iar înflorirea verii se desparte cu părere de rău de pajiştile verzi, de tufişurile umbroase ale măceşilor; căsuţe şi ferme îngrijite se cuibăresc la poalele colinei, de-a lungul rîuleţului harnic şi vorbăreţ. Fiecare palmă de pămînt întreţine pe cineva, truda e rînduită şi îmblînzită de ceremonialul firesc al ceasurilor şi anotimpurilor, este partea nelipsită şi dreaptă a unei vieţi sănătoase, nevinovate şi prospere. Preotul şi dascălul sînt conducătorii fireşti ai acestei comunităţi libere şi mulţumite. Zîmbetul emoţionat al lui Goldsmith îi investeşte cu o aură de nemuritoare virtute şi înţelepciune; ei sînt, în modestia şi cuviinţa lor, balsamul sufletelor rustice, îndrumătorii conştiinţelor, alinătorii suferinţelor şi, în fond, solii ordinii divine a universului în acest sătuc, chezăşia armoniei lumilor. Nimeni nu poate porunci, nimeni nu poate asupri; iar dacă luxul şi prisosul sînt necunoscute, mizeria şi foametea nu îndrăznesc nici ele să-şi arate chipul. Exaltările, entuziasmele, cuceririle prometeice, avîntul aprig, setea de necunoscut şi absolut nu-şi găsesc loc între bravii săteni din Auburn; dar chinul sufletesc, anxietatea, tulburarea, remuşcările, fiorul groazei sînt izgonite cu tot atîta tărie. O fire în care mari virtuţi se împletesc cu mari păcate va părea monstruoasă. Europa însăşi o vom colinda zadarnic pentru a afla meleaguri mai paşnice şi mai fericite. Ce vede poetul căţărat pe solitare piscuri alpine cînd îşi roteşte privirile asupra Europei? (Poemul *The Traveller — Călătorul, sau O priveliştе a Societăţii* — 1764). Unde domneşte bogăţia, lipseşte mulţumirea, iar onoarea decade unde izbîndeşte comerţul; fericirea absolută nu se întîlneşte niciunde, căci adecvarea vieţii la un model unic duce inevitabil la cumplite unilateralizări; excesul într-un domeniu atrage (în mod aproape mecanic, ca în legea a treia a lui Newton) din binele preferat mai presus de celelalte un rău corespunzător şi specific. Italia e binecuvîntată de Dumnezeu cu toate florile şi poamele acestui pămînt, solul fertil îşi dăruieşte fără trudă roadele, miresmele îmbălsămează văzduhul. Dar omul, omul e singura plantă sufocată de această luxurianţă;

sărac şi risipitor, subjugat şi trufaş, grav şi superficial, bigot şi nesincer — artele, „splendide rămăşiţe ale slavei apuse", îi rămîn ca unică consolare. Pe meleagurile neprimitoare, aspre şi aride ale coastelor Sviţerei, creşte un alt soi de om: munteanul dîrz, liber şi neînfricat, virtuos şi simplu, cinstit şi primitor. Însă e el în fond mai mult decît un primitiv? Stearpă ca pietrele munţilor îi e şi viaţa. Blîndeţea, delicateţea culturii, avîntul înalt al sufletului, elanul nobil, generozitatea sacrificiului şi urbanitatea lustruită a moravurilor, de toate acestea e incapabil rudimentarul prins în cumplita lui încleştare cu natura inamică. Poate pe malurile blîndei Loire, în vesela şi sprintena ţară a graţiei şi amabilităţii, a politeţei, a onoarei şi stimei, în Franţa, se va găsi fericirea? O, nu! Vanitatea este fructul sociabilităţii, sufletele îşi pierd suportul lăuntric, trufia se va îndrepta spre aparenţă numai, substanţa caldă a interiorului se ofileşte. Ochiul poetului fuge spre răbdătorul fiu al Ţărilor de Jos, care, harnic, moderat, lent şi încăpăţînat îşi cucereşte zilnic imperiul din ghearele oceanului. Munca şi silinţa nasc opulenţa. Prisosul devine necesitate şi îndată pofta de cîştig devine stăpîna vieţii, aurul poate cumpăra orice şi libertatea îşi ia zborul. Iată deci că tot numai pe tărîmul britanic „se întind pajişti ce-şi rîd de mîndria arcadiană", numai el găzduieşte Libertatea şi fiii mîndri şi ireductibili, conduşi de imperativele nobile şi ferme ale Raţiunii. Dar şi aici se petrec lucruri dureroase.

Căci Goldsmith are două mari teme de investigaţie poetică. Unul din ele este *Idila*, societatea pastorală a fericirii din vechime, care azi a dispărut. A doua temă este, nu static-descriptivă, ci un proces în curs: mecanismul Ieşirii din Idilă. Cum dispare *Merry Old England*? Goldsmith oferă răspunsul la această întrebare în trei rînduri: o dată e un răspuns privind individul, a doua oară politicul, a treia oară economicul. De fapt în toate trei cazurile răspunsul e acelaşi — explicaţia e morală, e în interiorul omului, numai înfăţişarea diferă de la caz la caz.

Cea mai amănunţită analiză a mecanismului Ieşirii din Idilă ne-o oferă, desigur, *Parohul din Wakefield*, unicul roman al lui Goldsmith, publicat în 1766 în două volumaşe, după ce zăcuse patru ani în sertarele editurii, roman care şi-a început cariera lent, dar şi-a continuat-o constant şi irezis-

tibil timp de două secole în toate părţile lumii europene. Doctorul Primrose şi familia sa trăiesc undeva în acelaşi spaţiu în care fiinţează şi cătunul Auburn. Înstărit şi ospitalier, binecuvîntat cu şase copii sănătoşi şi ascultători, fericit (după idealul horaţian propus de Shaftesbury, cel mai influent gînditor englez al întregului secol) în căsuţa sa la poalele unei coline, înconjurată de pajişti, albă, curată şi intimă, el îşi duce viaţa în ritmul firii, bucuriile sale simple fiind cultivarea datinilor strămoşeşti şi glumele nevinovate cu ţăranii cinstiţi şi deschişi din împrejurimi. Seara se adună cu toţii în jurul căminului, vorbesc de lucruri instructive şi ascultă frumoasele balade ale poporului. Este o lume în care drama şi tragicul nu pot pătrunde şi unde conflictele se ivesc şi se rezolvă cam aşa ca în piesa jucată în 1773 pe scena teatrului Covent Garden, *Binevoieşte să cucerească, (She Stoops To Conquer)* sau *Încurcăturile unei Nopţi* (piesa purtase iniţial titlul *Casa veche*: *Crîşmă nouă*). Acolo gureşa şi isteaţa fiică a boiernaşului Hardcastle se mărită pînă la urmă, conform hotărîrilor părinteşti, cu tînărul Marlow care, sfios pînă la paralizie în faţa femeilor cinstite, îşi rezervă iniţiativele bărbăteşti slujnicuţelor iubeţe de pe la hanuri. Farsa menită să încurce nu face decît să împingă lucrurile pe calea cea bună, prestabilită. Eroarea însăşi, în această farsă, se pune în slujba binelui firesc. Zăpăceala, temerile, conflictul nu sînt piedici grave; ele agrementează un drum care oricum tot trebuie parcurs, risipesc monotonia şi, la urma urmei, impulsionează mersul lucrurilor, împrospătează călătorul. Goldsmith, ne arată şi faţeta jovială a idilei, nu numai pe cea moralizatoare, a doctorului Primrose. Căci lumea acestuia nu e perfectă, fisurile ei cît de mici lasă să se strecoare păcatul. Fisuri mici la început, e drept: Primrose e cam încăpăţînat şi pompos, nevasta şi fiicele cam vanitoase, iubitoare de podoabe, dornice să se întovărăşească cu cei mari, cu ranguri şi titluri; fiul mai vîrstnic, George, impulsiv şi necugetat. Pe femei le va pierde ambiţia de a intra triumfător în societatea mai mare a vremii, de a părăsi insula idilică pe care vieţuiesc, pe Primrose (care face parte dintr-o strălucită spiţă de urmaşi ai lui Don Quijotte în literatură engleză a secolului XVIII, alături de Parson Adams al lui Fielding, de pildă), tocmai ambiţia de a nu intra în societate, de a fi

deasupra ei. Mulţumit de sine, veşnic dojenitor şi pios, sentenţios şi moralizator, el este în fond naiv, inofensiv, credul, ignorant, dezarmat în faţa răului.

Mai ales dezarmat în faţa răului. Căci în lumea sa idilică răul nu există de fel. De aici fragilitatea ei. Această lume nu se fundează pe tensiuni existenţiale care să-i dea vigoare, să o ancoreze în real; lumea aceasta e palidă, perfecţiunea ei îi dă un aer uşor morbid, e statică şi izolată. Virtutea a sterilizat totul, cel mai neînsemnat morb al viciului poate dobîndi o forţă uriaşă. Cea mai mică fisură devine o adevărată breşă prin care se insinuează răul. Cine nu are experienţa răului, îi va sucomba cu uşurinţă. Încercarea de a crea raiul pe pămînt este în fond cel mai grav păcat: căci ce altceva îi promitea Şarpele Evei? *Eritis sicut Dei*. Lumea lui Primrose (care nu e în Paradis, ci în Anglia) nu poate exista fără cunoaşterea răului. Ea este o lume a temperanţei, a ponderii, a idealului mijlociu slăvit de Horaţiu. Dar există două tipuri de „mijlociu": unul se bazează pe excluderea, ignorarea, evitarea extremelor, cel de al doilea se bazează pe echilibrul înţelept şi chibzuit între extreme. Acesta din urmă nu se teme de excesul ocazional, căci este capabil să-l asimileze, să-l gospodărească, să-i găsească un loc în sfera sa mai largă. Dar „mijlociului" lui Primrose, orice exces, fie el cît de mic, îi devine fatal.

Căci, în fond, cît de benigne, cît de neînsemnate şi de omeneşti sînt micile păcate ale familiei Primrose: cititorii (şi autorul însuşi!) nu pot să nu zîmbească indulgent faţă de „agitaţia afectată a nevestei mele, ocheadele şirete ale fiicelor" sau de inocenţa apodictică din: „Aşadar, copiii mei, începînd de azi să renunţăm la orice fel de pretenţii de a trăi boiereşte. Ne rămîne încă destul ca să fim fericiţi, dacă vom privi lucrurile cu înţelepciune; să ne dobîndim mulţumirea, chiar în ciuda lipsei de avere". Dar nici cititorii, nici Goldsmith nu pot face prea multe, mecanismul dezastrului funcţionează implacabil. Loviturile se abat asupra familiei lui Primrose fără milă şi fără preget, şi iată că în faţa ochilor noştri grădina arcadiană e înlocuită cu trăsnetele lui Iehova. Goldsmith recurge la cea mai întunecată şi impresionantă poate din imaginile Vechiului Testament; doctorul Primrose devine însuşi mult-încercatul Iov.

Acum abia ne dăm seama că peisajul în care ne aflam era straniu şi străin: nu recunoaştem nimic, oamenii nu au feţe, provinciile nu au nume; e o scenă convenţională şi goală (ca într-o piesă a expresionismului) pe care Primrose şi ai săi vor juca pentru noi fabula lui Iov, căruia Domnul îi ia tot ce i-a dat. Convenţia (asemănătoare celei dintr-o „moralitate" medievală) e accentuată de faptul că loviturile vin sub formă de lovituri de teatru bruşte, bine separate, autonome. Ele vin de fiecare dată improbabil, lipsite de orice fel de perspectivă temporală, nemotivate de vreo desfăşurare, de vreun context, „picate din senin". Un mare coşmar s-a lăsat asupra lumii. Prima lovitură e cearta cu domnul Wilmot (urmare: pierderea parohiei bogate, ruptura logodnei lui George cu Arabella — cap. II). Urmează apoi pericolul de înec al Sophiei salvată de domnul Burchell (cap. III). Vanitatea, moda şi dorinţa de distracţie cresc, lumea aparenţei (mai reală în fond) o confruntă pe cea a inocenţei („Zorzoanele aruncau totuşi un văl peste modul bădăran de a se exprima" se spune despre cele 2 orăşence care pătrund în familie — cap. IX), şi de la început cea de-a doua se dovedeşte neputincioasă (cum mărturiseşte Primrose la începutul capitolului X). În universul clasicizant al temperanţei şi mediocrităţii s-a strecurat, explozivă, prima disproporţie: cea între pretenţii şi posibilitate. (Comicul pregăteşte tragicul: la sfîrşitul capitolului X, scena cu echipajul „somptuos" pe care încearcă să-l improvizeze doamna Primrose; Moise eşuează lamentabil în încercarea de a înhăma comerţul la ascensiunea familiei — cap. XII). Cînd vrednicul Burchell e izgonit de familie, iar Primrose începe să lase din mîini cîrma (cap. XIII—XVI) soarta e pecetluită. Acum loviturile de teatru încep să se ţină lanţ: Olivia fuge de acasă (cap. XVII), întîlnirea neaşteptată a preotului cu Miss Arabella (cap. XIX), „nefericitul meu fiu George" plecat la studii e descoperit ca actor (cap. XIX), întregul său destin e o suită de lovituri, un mic roman picaresc, consecinţă a destrămării idilismului clasic (cap. XX). Olivia e descoperită la han şi salvată (cap. XXI), incendiul distruge casa parohială, gemenii cei mici sînt salvaţi din flăcări numai prin curajul nebunesc al tatălui (cap. XXII). Thornhill face propuneri jignitoare (cap. XXIV), Primrose, deşi grav bolnav, e zvîrlit în temniţă

pentru datorii (cap. XXIV), agravarea bolii lui Primrose (cap. XXVIII), se anunţă moartea Oliviei (cap. XXVIII), Sophia e rănită (cap. XXVIII), George e rănit, întemniţat, condamnat la moarte (cap. XXVIII). O dată cu capitolul XXX începe o nouă serie de lovituri de teatru de astă dată în sens invers, care (exact ca în Iov) restabilesc prompt sănătatea, averea, onoarea şi fericirea lui Primrose (ba, îi redau chiar şi copiii morţi sau dispăruţi). Schimbările de păreri, imagine, sentimente sînt brutale şi improbabile în repeziciunea lor.

Dar lucrul cel mai important este transformarea lui Primrose însuşi, căci ea reprezintă nu atît evoluţia unui caracter (şi aceasta, dar nu numai atît, şi nu în primul rînd aceasta), cît mai ales evoluţia unei idei, a unui complex de sentimente. La început, acest Iov modern trădează conţinutul său intim: clasicismul său idilic este un clasicism moale, sentimental. (Doctorul Primrose e cel mai mare personaj al lui Goldsmith, iar Goldsmith este cel mai mare autor al „sentimentalismului" englez, ultima perioadă, de decadenţă, a iluminismului, în care Raţiunea, suverana absolută, simte nevoia alianţei cu Simţirea, epoca lui Cowper şi doctor Johnson, a lui Young, Collins, Gray, a lui Garrick, epoca ce zămisleşte preromantismul şi prevesteşte romantismul). Doctorul Primrose plînge cu glas mare, se căinează, îşi smulge părul şi se bate cu pumnii. Şi totuşi evoluţia sa nu e simplă, impulsul idilic originar, propriu naturii sale celei mai intime, răzbeşte la suprafaţă de fiecare dată, după fiecare nouă calamitate, amortizînd efectul şocului. După prima lovitură (cap. II) manevra reuşeşte perfect: idila e pe deplin restabilită. După recuperarea Oliviei el încearcă din nou să restabilească fericirea, chiar dacă onoarea exterioară a pierit: „I-am arătat cum cărţile sînt tovarăşi dulci, ireproşabili, pentru cel nefericit şi că, dacă nu ne pot convinge să ne bucurăm de viaţă, cel puţin ne pot învăţa să o îndurăm" (cap. XXII, unde vede în locuinţa lui un cuib). Dar fiecare consolidare şi încăpăţînată reconstituire a cadrului idilic e urmată de o nouă lovitură, mai puternică: aici de incendiu. Şi în coliba de paie în care ajunge el e tot fericit (cap. XXIII), dar de fiecare dată teritoriul cuprins de idilă e tot mai restrîns. În capitolul XXIV acesta se reduce la propriul său suflet; în momentul

în care domnul Thornhill se demască drept tiran cinic, idila condensată de pe un spaţiu larg în cugetul lui reacţionează dur şi net. Doctorul Primrose în adversitate e demn şi maiestuos; singur şi puternic precum „unul din acele instrumente folosite în arta războiului", călit şi aspru, nobil şi inflexibil. Este singura perioadă (cap. XXIV) cînd e un caracter cu adevărat stoic; stoicul e nepăsător şi calm, chiar şi atunci cînd e dramatic. Eroismul său e constanţa, impresionante şi excesive sînt circumstanţele, lucrurile dinafară, sufletul său e fix şi stabil.

Dar vocaţia doctorului Primrose nu este fortitudinea. Curînd, aceasta se transformă în ecvanimitate, seninătate, pierde crisparea efortului, a opoziţiei. Nobil şi generos, el respectă legea chiar în temniţă. Sociabilitatea şi generozitatea (notele idilismului său) ies din nou la iveală (cap. XXV). S-ar părea că va izbuti să-şi reconstituie şi aici un cadru idilic. Ca un Robinson al sufletelor, începe să defrişeze şi să plivească, predică şi converteşte prin mijloace raţionale şi sentimentale, puşcăriaşii înrăiţi încep să se organizeze, să se îmblînzească, să muncească folositor şi să plătească mici amende cînd înjură. Dar urmează noi lovituri: forţa lui se epuizează, sufletul i se purifică fără încetare, iertarea creşte în el ca o undă curată, devine tot mai eteric. Este drept că răpirea Sofiei şi condamnarea lui George mai aprind o dată în sufletul lui vîlvătaia disperării nespuse; suferinţa arde fierbinte şi incandescent şi s-ar părea că sufletul lui atinge pragul prăbuşirii. Sosirea lui George, dîrzenia lui tinerească, este injecţia de fortitudine care lipsea eterităţii sale aproape transumane. În capitolul XXIX, abia acum, procesul a luat sfîrşit, doctorul Primrose atinge sublimul. El ţine o lungă cuvîntare despre raportul între filozofie şi religie, despre înţelepciunea Providenţei şi necesitatea suferinţei. Religia lui este, ne dăm noi seama, forma superioară a stoicismului, o gîndire stoic prelungită şi proiectată din finit în infinit. Providenţa, piruetează el în spirituale sofisme, dă celor nefericiţi mari avantaje asupra celor fericiţi: ei mor mai uşor, căci n-au ce pierde, iar în Paradis îi aşteaptă mult mai mari fericiri. Este un balet puritan, schematic. Temniţa e transfigurată în anticamera Fericirii Eterne.

Şi totuşi, în acest moment solemn, de mare intensitate, de admiraţie în faţa nobleţii umane, nu ne putem reţine simţămîntul că asistăm la o scenă grotescă. Moşneagul acesta bolnav şi neputincios abia capabil să se sprijine de zid, aşezat pe o mînă de paie mucegăite, în fundul celulei întunecate şi abjecte, înconjurat de chipurile tîmpe şi grosolane ale ocnaşilor, de văicărelile nevestei, predicînd o egalitate întru mizerie, desperare, speranţă, credibilă numai pentru că e absurdă — iată în ce s-a metamorfozat idila arcadiană a vechii Anglii! Iar dacă lucrurile se vor întoarce spre bine, dacă sfîrşitul va fi fericit, aceasta nu se datoreşte decît cu totul indirect doctorului Primrose. Direct se datoreşte cu totul altcuiva şi anume unchiului răufăcătorului, lui Sir Wiliam Thornhill (care în aproape tot cursul romanului apare sub numele de domnul Burchell).

Acesta, salvatorul, e în mod semnificativ nu un om absolut virtuos, şi în nici un caz un Quijote, ci pur şi simplu un om bun care a trecut printr-o experienţă aspră. Totuşi experienţa sa se deosebeşte numai în grad, nu în esenţă de cea a parohului din Wakefield. Ea a avut un caracter mai curînd comic. Goldsmith ne-o povesteşte de două ori. O dată, ne dă rezumatul ei în proză, relatat de Sir William însuşi (cap. III), altă dată ne-o înfăţişează mai pe larg, dar aproape identic, în piesa *The Good-Natured Man* (*Omul bun la suflet*, jucată la Covent Garden în 1768), unde el apare sub numele de domnul Honeywood. Honeywood (sau Sir William Thornhill în tinereţe) este un tînăr înzestrat, generos, binevoitor, credul, poate puţin cam frivol sau vanitos, dar de o mare bunătate şi dragoste faţă de întreaga omenire, compătimind pe oricine, dornic să aline orice suferinţă. Linguşirea celorlalţi, propria necumpătare îl fac să se rostogolească în datorii şi sfîrşitul iminent este împiedicat (în piesă) de sosirea unui unchi înţelegător şi credinţa unei logodnice bogate, în roman de propriile eforturi şi o cotitură serioasă în viaţă. El este condamnabil prin faptul că e mediu, amabil, generos, în măsură extremă. Binele extrem se transformă în rău, în nenorocire. Piesa se termină cu o simplă convertire teoretică, dar pe Sir William Thornhill îl vedem aşa cum este cu adevărat, cum s-a transformat. A devenit acum un om rezervat faţă de cei dimprejur, ba uneori chiar aspru sau posomorît, cam necio-

plit poate, dar care ascunde sub faţa aceasta mai puţin atrăgătoare un suflet de aur, o mare sete de comunicare umană, o judecată dreaptă şi incoruptibilă, o cinste nepătată, o disponibilitate pentru dragoste, căutarea neobosită a binelui. Este omul care îşi ascunde propriile sentimente, omul care şi-a creat o carapace neutră şi groasă, tocmai pentru că se ştie sensibil şi uşor de rănit. Vechea sa fire a dispărut: locul ei a fost luat de o sumă de mici excentricităţi şi nerozii, de un umor îndepărtat cînd spre alţii, cînd spre sine însuşi. În literatura engleză e un tip frecvent întîlnit: Kent, Cordelia şi Coriolanus sînt strălucite întruchipări ale sale la Shakespeare, îl regăsim în Comedia Restauraţiei, dar şi în eseurile de caracter ale secolului XVII. Addison îi face un memorabil portret în Sir Roger de Coverley (într-o serie de eseuri ale periodicului *The Spectator*). Tot Goldsmith ne-a oferit şi pe credinciosul Jarvis, care nu poate suferi ca Honeywood să fie certat de altcineva decît de el însuşi, iar, în eseuri, pe *Omul în negru* care ponegreşte cerşetorii şi săracii, dar nu se poate abţine să-i ajute. Acest tip uman, care izbuteşte să-şi tempereze pînă şi propria bunătate, care adaugă pragmatismul şi experienţa răului, care cunoaşte oamenii şi nu se încrede în ei, este cel care răstoarnă situaţia şi redă vieţii normale familia Primrose, acesta este cel capabil să înfrunte şi să înfrîneze universul.

Concluzia lui Goldsmith este destul de limpede; problema binelui nu este separabilă de cea a puterii. Pentru a se impune binele trebuie să fie puternic, iar pentru a fi puternic, binele trebuie să-şi modereze efuziunile, să se controleze, să-şi delimiteze mai precis sfera de acţiune. În acest fel, poate va fi capabil să se reconstituie sau să se menţină un fel de lume idilică.

Aceasta este problema individual-morală a idilei. Dacă lumea idilică a trecutului a dispărut, faptul nu se datoreşte numai unor cauze morale particulare, ci şi unor cauze moral-politice mai generale. Goldsmith se referă la ele în încheierea la poemul *Călătorul*. Ele s-ar putea rezuma drept individualizare excesivă, ruperea legăturilor organice firești (iubire, datorie, onoare, ascultare — leagănul armelor şi al muzelor) şi înlocuirea lor cu legăturile fictive ale averii şi legii. Repartizarea proporţională a drepturilor şi dato-

riilor a dispărut. Înlocuirea puterii unice a monarhului cu dictatura unei oligarhii nesătule a unei fracțiuni, care subjugă pe săraci prin legi cumplite și face din bogătași adevărații stăpîni ai țării a fost nu numai o greșeală, ci a dus la depopularea satelor, la emigrarea în masă spre malurile sălbatice ale Niagarei sau codrii neumblați decît de fiare ai continentelor îndepărtate. Tocmai așa socotește și doctorul Primrose (în cap. XIX) cînd argumentează că un singur tiran în metropola îndepărtată e mai bun decît zeci de mii de tirani risipiți în orășele și pe moșii. Goldsmith nu e un democrat, el vorbește cu dispreț de gloată, iar doctorul Primrose, care în acest caz e evident purtătorul său de cuvînt, spune răspicat că prin *popor* trebuie să înțelegem păturile mijlocii ale societății, în care se adună toate artele, înțelepciunea și virtuțile, care sînt adevăratul păstrător al libertății.

Goldsmith face un pas și mai departe și încearcă să schițeze și o mică teorie economică. Și de astă dată explicația sa este tot de natură morală. În a doua parte a *Satului părăsit*, el arată cum concentrarea pămîntului (prin politica de „enclosures", de repartizare a islazurilor și terenurilor lucrate în comun sau prin rotație de săteni), creșterea bogățiilor și a luxului unora, politica de consum excesiv și inutil fac ca populația agricolă să-și piardă rînd pe rînd mijloacele indispensabile de muncă și existență, nobilele virtuți rurale, dragostea de patrie; țara se transformă într-un deșert. Mai amănunțit e doctorul Primrose (tot cap. XIX): statul e astfel organizat încît să asigure acumularea de capital, transformînd opulența în bogăție și mai mare. Aceasta întrucît cel sărac are drept unică sursă de venit propria lui hărnicie, pe cînd cel bogat are și comerțul exterior. În plus legile scrise și nescrise, care obligă bogații să se căsătorească între ei, fac din bogăție, nu din înțelepciune, condiția obținerii unui post înalt, dirijează energiile spre aceasta ca spre un țel suprem. Bogatul adună apoi în orbita lui pe săraci, care-i devin sclavi. (Evident, avem aici din nou teoria disproporției, a abaterii de la starea mijlocie.)

Acestea sînt căile prin care, ne spune Goldsmith, se iese din idilă și se intră în detestabila lume mercantilă. Dar, ne vom întreba, crede el oare într-o posibilă reînstaurare a utopiei trecutului? Nu, nu prea crede chiar într-o

restauraţie completă. Crede totuşi în anumite soluţii de schimb, atenuări, completări, reforme. Ele sînt cele pe care le cere Raţiunea, sînt ideile la care ajunge iluminismul englez şi pe care, în ansamblu, Goldsmith le menţine cu tărie. Confruntarea acestor idei cu societatea engleză a vremii se face într-un mod consecvent mai ales în ciclul de *Scrisori chineze* publicat în cursul lui 1761 în revista *The Public Ledger* şi culese în 1762 într-un volum intitulat *Letters from a Citizen of the World to his Friends in the East*, sau mai pe scurt *Cetăţeanul lumii*, unde, folosind o ficţiune foarte populară în secolul XVIII, ni se relatează impresiile culese de filozoful chinez Lien Chi Altangi dintr-o vizită de cîteva luni în Anglia. Îl cuprinde, ca pe orice călător filozofic, mirarea în faţa nesocotinţelor şi ciudăţeniilor lumii în care se preumblă.

Prin gura străinului, Goldsmith îşi poate permite să înşiruie fără grijă propunerile sale cumpătate de instaurare a înţelepciunii şi îndreptare a moravurilor. Lumea este, totuşi, cu toate ticăloşiile, cruzimile şi nesocotinţele oamenilor, o armonie universală. Absurdul, pasiunile nesupuse sînt cele care ne pot răni ecvanimitatea, care ne pot dezechilibra, ne pot răpi posesiunea propriei noastre esenţe stabile, seninătatea supremă (Scrisoarea 36). Este drept că raţiunea nu poate oferi decît o rază temporară, nu absolută, „ne dăruie o rază ca să vedem ororile închisorii, nu o lumină care să ne conducă spre mîntuire". (Scrisoarea 22); Goldsmith nu e un iluminist deplin, ci un sentimentalist, în plină trecere spre romantism. De aceea, mai bine să rămînem fericiţi în *Valea Ignoranţei*, decît, ispitiţi de demoni spre *Ţara Certitudinii* să ne prăbuşim şi să ne înecăm în *Oceanul Îndoielilor* (Scrisoarea 37). Fericirea stă deci în a te limita, în a evita orice exces, lucru care nu e imposibil fiinţei umane. Raţiunea însă trebuie ajutată de sentiment, de valorile sufleteşti, de măsură, pentru a deveni înţelepciune de viaţă. Iar în societate tot numai ferindu-ne de exces putem obţine fericirea. Dacă lumea de idilă a „veselei Anglii" nu poate fi reconstituită, cel puţin o proiecţie a ei mai abstractă, o schemă a ei mai aproximativă poate fi schiţată pe fundalul de viaţă al lumii din zilele sale. „O egală răspîndire a avuţiilor în întreaga ţară constituie totdeauna fericirea ei. Mare bogăţie în stăpînirea unuia singur duce la

stagnare, iar extrema sărăcie a celuilalt îl ţine în sărăcie neambiţioasă; dar cei moderat de bogaţi sînt în general activi; nu prea îndepărtaţi de sărăcie ca să nu se mai teamă de calamităţile ei, nici prea apropiaţi de bogăţie extremă astfel încît nervul trudei să se relaxeze, astfel se menţin mereu între ambele într-o stare de continuă fluctuaţie". (Scrisoarea 72). Cea mai de seamă poruncă a înţelepciunii practice, cea mai de frunte condiţie a fericirii este toleranţa: prejudecăţile nobililor, asprimile magistraţilor, complicaţiile legii, sectarismul clerului, toate acestea sînt grave abateri de la toleranţă. Atît Lien Chi Altangi (Scrisoarea 38 etc.) cît şi doctorul Primrose (cap. XXVI), în cea mai mişcătoare dintre lungile sale cuvîntări, găsesc accente calde, elocvente: „Ar fi aşadar, de dorit ca autoritatea, în loc să născocească legi noi spre a pedepsi viciul, în loc să strîngă şi mai tare chingile obştii, pînă la a da naştere unei convulsiuni care le poate rupe, în loc să-i elimine pe cei sărmani ca nefolositori mai înainte de a le pune folosul la încercare, în loc să transforme îndreptarea în răzbunare, ar fi, zic, de dorit ca autoritatea să încerce a pune în acţiune mijloacele de a preîntîmpina crimele şi a face din lege ocrotitorul poporului, nu tiranul lui". Prudenţa aceasta graţioasă e descinsă din legea naturală a înţelepciunii, sîmburii luminoşi ai lumii, întunecaţi momentan, de pasta opacă a unei lumi nedrepte. Dar fericirea originară ar putea, cu puţină îndemînare, bunăvoinţă şi eleganţă, domni în societate.

Iar dacă pentru aşa ceva mai e nevoie poate de timp, de o măsură stăruitoare de educaţie, putem de pe acum crea insule, sau putem descoperi insule, cercuri de prieteni de înaltă calitate, între care să se instituie un sistem de relaţii exemplar pentru tot restul omenirii, care să realizeze în mic acea idilă căutată în mare. Cel mai important eveniment din viaţa lui Goldsmith îl constituie tocmai găsirea unei astfel de insule în plină Londră; cercul de prieteni pe care l-a găsit i-a asigurat, credem noi, posibilitatea unei soluţii individual-concrete, a unei ilustrări a soluţiei mai largi sugerate de propria sa gîndire. El cucereşte prietenia celor care, strînşi în jurul doctorului Samuel Johnson, marele lexicograf, avea să constituie cel mai prestigios club cultural al vremii pe care, alături de Johnson şi Goldsmith, îl

frecventau: Sir Joshua Reynolds, cel mai ilustru pictor al epocii şi teoretician estetic de vază, David Garrick, cel mai mare actor al secolului, tînărul scoţian James Boswell, veşnic curios şi agitat, dornic de a se afla în preajma celor glorioşi, Thomas Percy, mai tîrziu episcop de Dromore, un erudit al vremii, care va rămîne nemuritor prin colecţia sa de balade populare, Edmund Burke, cel mai mare orator al zilei, eseist de marcă şi el, orientalistul William Jones, la care se adaugă doi aristocraţi diletanţi Topham Beauclerc, costeliv şi elegant, dispreţuitor, tăios, om de lume din creştet pînă în tălpi, şi Bennet Langton, blajin, rafinat, senin, modest şi stoic, pios şi politicos. Aceştia şi alţii creează în lumea valorilor intelectuale şi morale, o oază liniştită, unde, în ciuda ocazionalelor ciocniri, domnesc adevărul şi dreptatea. În ultimii 15 ani (Goldsmith moare la 4 aprilie 1794 şi este înmormîntat în cimitirul Temple Church) viaţa îi este împărţită între lumea reală şi agitată a editorilor, creditorilor, regizorilor, politicienilor, călătoriilor şi cealaltă, idilică dar tot reală. Cercul intelectual, dacă e suficient de variat, poate deveni substitutul temporar al unei lumi idilice. Goldsmith rămîne ancorat în real. Mai era un singur pas de făcut — acela al preromanticilor: evaziunea în lumi artificiale, dezirabile, imaginare. Goldsmith şi prietenii săi au avut puterea de a se opri înainte de a-l face. Lumea lor ideală este făcută din material palpabil: din carnea şi cuvintele, din faptele şi scrisul unor oameni de înaltă calitate. Această lume ei nu vor desăvîrşi-o niciodată, dar admirabila mostră pe care ne-o oferă rămîne un fapt permanent de istorie literară. Este o viziune idilică întrupată.

UN DILETANT ŞI ZORII VICTORIANISMULUI*

Ce-i drept, literatura engleză a constituit pentru multe alte literaturi un exemplu timpuriu de atitudine romantică, un adevărat rezervor de abateri de la clasicism. Cu toate acestea, în tot cursul secolului XVIII doctrina clasică rămîne în picioare, nimeni nu cutează să se rupă brutal de ea. Chiar şi poeţii sau romancierii care aduceau elemente înnoitoare simt nevoia să se declare, măcar printr-o latură a operei lor, continuatorii fireşti ai idealului clasic. Cel puţin în poezie, secolul XVIII este o foarte lentă şi pilduitoare tranziţie de la un ideal poetic la altul. Ba chiar şi Wordsworth, considerat primul mare romantic englez, este încă legat prin mii de fire de sensibilitatea secolului XVIII, romantismul său decurgînd aproape exclusiv dintr-un spor de accentuare pe lucruri care existau de mult şi cît se poate de limpede la înaintaşii săi. Iar Byron, idolul romanticilor europeni de la Vistula la Adige, îşi detesta colegii romantici, se supunea exigenţelor formale şi se dorea urmaşul lui Pope. Cît despre critică, aceasta îşi dă seama abia după vreo cinzeci de ani că în poezia engleză s-a petrecut o adevărată mutaţie. Pînă atunci, chiar şi cuvîntul „romantic" păstrează un sens uşor peiorativ, sinonim cu „pitoresc", „ciudat", „învechit". Poeţii proclamă cîteodată înnoiri, dar se tem să o rupă prea hotărît cu tradiţia. Incontestabil însă, explozia de mari poeţi care în nici treizeci de ani (Wordsworth, Coleridge, Southey, Byron, Shelley, Keats) avea să incendieze meteoric firmamentul insular, creează o situaţie nouă şi marchează secolul următor.

---

* O variantă mai amplă a acestui text a apărut în volumul Th. De Quincey, *Confesiunile unui opioman englez*, E.L.U., Buc., 1969 pp. 5—13.

În proză, literatura engleză nu se poate lăuda cu ceva asemănător, căci „şcoala gotică" de romane de senzaţie, groază, fantome şi mister (Walpole, Anne Radcliffe, Beckford, Levis, Maturin) rămîne totuşi în subsolurile culturii, iar sir Walter Scott putea să pară la început un geniu singular, greu de imitat. Aventura romantică li se pare tuturor ceva atît de excepţional, atît de magnific, încît trebuie neapărat să aibă drept mediu versul (la începutul secolului abundă producţiile epice în versuri). În aceste condiţii triumful romantismului cere o anumită durată şi mai ales cere o anumită adaptare.

Inerţiile spiritului britanic, viabilitatea tradiţiei gentilomului clasicist şi alţi factori se înfruntă aşadar cu tiparele formale ale unui stil proaspăt, cu o sensibilitate adecvată unui tip uman nou şi unei epoci de violente răsturnări. Revoluţia franceză şi un lung şir de războaie în afară, frămîntări social-economice în interior, de o violenţă pe care Anglia n-o mai cunoscuse de aproape o sută douăzeci de ani, marcau începutul erei industriale. Capitalismul băncilor, manufacturilor, mirodeniilor şi corăbiilor cu pînze era înlocuit cu capitalismul furnalelor, al agregatelor textile, al cărbunilor şi utilitarismului. Această năpîrlire era dureroasă. Sensibilitatea se putea supune raţiunii în secolul graţios şi politicos. Poate că această coexistenţă era factice, poate că era ipocrită, poate că era sterilă. Ea exista totuşi. În secolul cărbunelui ea nu mai este posibilă. Sensibilitatea se revoltă. Întîi, cerîndu-şi locul de frunte în configurarea personalităţii umane complete. Romantismul german mai ales, dar în mare măsură şi cel englez, constituie încercarea de a redobîndi unitatea organică a universului şi a fiinţei umane; fiinţa umană este înţeleasă drept colaborarea armonioasă a raţiunii, sensibilităţii, instinctelor, subconştientului. Unitatea aceasta căutată şi regăsită este transmisă de predilecţie prin simbol — din toate procedeele artistice cel mai sintetic. Dar revolta va continua. Unitatea romantică, mai mult nostalgică decît reală, se dovedeşte instabilă, şi secolul XIX cunoaşte un nou romantism — un romantism al disocierii. În aproape toate literaturile europene se instituie o polaritate raţiune-sensibilitate: de o parte imaginaţia tot mai necontrolată, tot mai periculoasă, tot mai morbidă debuşează în decadentism şi fin de siècle,

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

de altă parte o literatură domestică, idilică, realistă, ce se fereşte prin patina academică de psihologismul în care se va transforma pînă la urmă.

Echilibrul victorian este profund diferit de cel „augustan" al secolului XVIII; cel din urmă se realizează prin poziţia centrală şi diriguitoare a raţiunii şi o îngăduinţă limitată faţă de celelalte laturi ale fiinţei umane. Echilibrul victorian se realizează prin tensiune sumbră şi suspicioasă între o raţiune tot mai utilitară şi o imaginaţie tot mai morbidă. Echilibrul victorian este expresia fidelă a unei societăţi sfîşiate; el este întîi o formulă, şi numai apoi o realitate. Într-adevăr, cînd apare echilibrul „augustan"? El apare după 1688, adică după momentul în care se cristalizează formula socială şi politică a epocii. Abia atunci Swift şi Pope vor începe opera lor de purificare, în timp ce Addison şi Steele vor propune idealurile umane şi valorile care vor defini dimensiunea spirituală a societăţii engleze din secolul XVIII. Aşadar, echilibrul „augustan" în cultură este ulterior celui social-politic. În schimb, echilibrul victorian în plan social-politic se instalează abia în deceniul IV: în 1832 are loc marea reformă electorală, în 1837 tînăra regină Victoria suie treptele tronului. Alianţa între mica nobilime de ţară şi marea burghezie liberală era, după un secol şi jumătate de valabilitate, lărgită pentru a face loc claselor mijlocii de la oraşe: profesiunile libere, preoţimea, mica burghezie vor avea un cuvînt de spus în istoria Angliei în secolul XIX. Dar spre deosebire de echilibrul „augustan", cel victorian e precedat de formulele sale spirituale. Acestea au fost elaborate cu cîţiva ani înainte şi după 1800. Fundamentele ideologice ale victorianismului sînt anterioare celor social-politice. Ele sînt, printre altele, dezvoltarea mişcării pios-evangheliste în interiorul bisericii (apărute mult înainte de 1800), semi-conservatorismul politic-ideologic propovăduit de Coleridge după 1816, democraţia utilitarist-filantropică a lui Bentham şi James Mill (şi ea elaborată înainte de 1830), formulele poetice ale lui Keats şi Shelley (care ţin de momentul 1820, să zicem). De aceea victorianismul nu tatonează, ci e de la început el însuşi (ceea ce nu înseamnă că nu va cunoaşte la rîndul său o anumită evoluţie sau deplasări interioare). În literatură, formula victoriană este bazată tot pe popularizarea

de care vorbeam, descinsă din efemera încercare de reconstituire a unei imagini unitar-armonios-organice a lumii şi a omului.

Poziţia lui De Quincey se limpezeşte mult în aceste condiţii. El ne apare (fără a fi un scriitor de prim rang) ca un excepţional *punct de întretăiere*, a cărui cunoaştere aprofundată ne ajută să înţelegem mult mai bine procesul cultural-istoric de trecere de la romantism la victorianism. Acest loc poate fi precizat (schematizînd puţin) după cum urmează. Ofensiva romantică are loc mai ales în primul sfert al secolului XIX. Ea se ciocneşte de două obstacole distincte. Unul, pe care îl aminteam la început, este inerţia augustan-clasică a spiritului insular. Celălalt ţine de însuşi spiritul romantic ale cărui ţeluri erau în fond nerealizabile, utopice: unitatea universului nu putea fi reconstituită durabil. Rezultanta presiunii acestor forţe opuse este spiritul victorian bazat pe polaritatea raţiune-fantezie sau utilitar-gratuit. Înainte ca victorianismul să-şi dea marile roade în paginile lui Dickens şi Tennyson, Thackerey şi Emily Brontë, el este schiţat ca formulă la o generaţie intermediară de poeţi, şi eseişti mai ales.

Am aminti astfel mixtura de grotesc, groază, cruzime, fantastic şi satiric proprie lui Thomas Hood (1799—1845), Thomas Lovell Beddoes (1803—1849), sau chiar lui W. M. Praed (1802—1839), precum şi pe delicaţii descriptivi George Darley (1795—1846) şi John Clare (1793—1864). Încă mai clare sînt lucrurile la grupul pe care Chesterton îi numea „excentrici": eseiştii şi prozatorii Lamb, Hazlitt, Leigh Hunt, W. S. Landor, De Quincey. Opera lor constituie, pe de o parte, un fel de reluare în tonalitate minoră a marilor teme romantice, pe care le variază, le amănunţesc sau le parafrazează. Spiritul romantic este, ca să zicem aşa, „tradus", comentat, într-un fel popularizat, asimilat tradiţiilor gîndirii şi sensibilităţii culturale engleze. Tocmai prin aceasta le revine simultan meritul de a fi schiţat victorianismul. Charles Lamb este autorul popularelor repovestiri ale pieselor lui Shakespeare, făuritorul unui Shakespeare casnic, amabil, sfătos, cam fantast dar nespus de simpatic. În eseurile lui se apleacă asupra figurilor excentrice, asupra ciudăţeniilor sociale, asupra literaturii ce putea atunci să apară mai insolită — totdeauna cu un

amestec de grație, ironie, bunăvoință și curiozitate, totdeauna cu detașarea și pasiunea diletantului. Într-un cuvînt, el reabilitează fantasticul, dar mereu cu rezerva unui zîmbet ironic; ironia este adresată reabilitării înseși. Probabil că William Hazlitt este puțin mai conservator decît Lamb, dar în fond genul de eseu pe care îl folosește este de același tip; în schimb Hazlitt, chiar mai mult decît Lamb, folosește elementele confesionale, autobiografice, memorialistice, ca părți integrante ale eseului. El impulsionează eseul înspre proza liberă, lirică și imaginativă. Prin însăși superficialitatea sa, Leigh Hunt împinge lucrurile în aceeași direcție: umorul său copilăros, capacitatea sa de asociație foarte îndrăzneață, scufundarea plină de dăruire în faptele, gesturile și obiectele din cotidian contribuie la aceasta. Am putea prelungi enumerarea, din care rolul de difuzare al acestei generații reiese limpede. Locul lui De Quincey este printre ei.

Nu este așadar De Quincey, vai! un titan al romantismului, o personalitate de tipul lui Blake, Byron sau Shelley, revoltată, spectaculoasă, măreață în consecvența destinului, în combustia rapidă, în glorioasa ori tragica revoltă împotriva societății ce-l înconjoară. Într-adevăr, romantismul pe care îl caracterizăm mai sus *prin integrare* este mai cu seamă un efort de integrare. De aceea tipul uman pe care îl necesita este al celui care sparge tipare vechi și încearcă fuziuni noi. Un astfel de tip uman este, evident, orice mai curînd decît placid și moderat. Mai mult, dacă ținem seama și de epoca istorică în care se încadrează romantismul, și anume cea a unor zvîrcoliri și înnoiri sociale foarte importante (revoluția americană, cea franceză, războaiele napoleoniene, luptele pentru independență națională din Grecia, Spania, Italia) care în foarte multe rînduri s-au împletit strîns cu efortul romantic și i-au dat o coloratură specifică, atunci reiese și mai pregnant caracterul *inevitabil* al unui astfel de tip uman. Renașterea promovase un individualism nobil și senin, barocul un individualism problematic și chinuit, dar ambele erau ale unui *om-în-societate*. Individualismul romantic e exacerbat, îl aruncă pe individ în afara societății. Personalitatea titanică nu mai vrea să domine societatea (ca în piesele lui Shakespeare) ci s-o nimicească și s-o transforme din temelii. Foarte adesea acest

erou devine luciferic (la Blake și Byron). Exasperat de meschinăria preceptelor și tiparelor ce i se oferă, el le refuză absolut, preferă iadul, damnațiunea, ruptura cu cerul, cu oamenii și cu morala unui rai al ordinii, supușeniei și virtuților conformiste, clasice sau burgheze.

Dar dacă acceptăm definiția de la început — a „excentricităților" ca fază de tranziție în cultura engleză, ca verigă de legătură între romantism și victorianism, ca formulă atenuată a romantismului și prefigurare a victorianismului (definiție care e un bun comun al istoriei literare) — atunci ne va fi lesne să constatăm că între titanismul romantic și atitudinea lui De Quincey există același raport, cel de *atenuare*. Demonismul violent, sfidător devine mai difuz, mai inteligibil, mai blînd și mai pervers totodată. Romanticul demonic proslăvește păcatul, De Quincey numai *viciul*. „Opiomanul", „conferențiarul despre asasinat" sînt și ei din stirpea glorioasă a lui Cain, Manfred și a tuturor dărîmătorilor de ceruri: dar nu mai sînt atît de puternici, nu mai sînt atît de siguri și simpli. Ei sînt izolați și sensibili, protestează împotriva societății, adesea lovindu-se pe sine. Sînt inofensivi și fără speranța nemăsurată a giganților de a zgudui universul. Din această stirpe vor descinde mai tîrziu Poe și Baudelaire și Wilde. Iar De Quincey este *punctul de cotitură*, fără el nu putem înțelege *trecerea de la păcat la viciu*, începutul de dizolvare a încăpățînării titanice spre plînsetul decadenților și apoi spre desperarea existențialiștilor.

Dar dacă atenuarea revoltei este prima trăsătură specifică metamorfozei eroului romantic în opera lui De Quincey, cea de-a doua este nota de ambiguitate morală. Spuneam că „De Quincey" (mai bine zis, eroul său, oricît de asemănător ar fi el altminteri cu autorul) se refugiază în viciu. Care este semnificația acestui act? În primul rînd este o formă de protest moral împotriva societății, cum arătam mai sus. Dar în același timp, ea este o formă cifrată, parabolică am spune, de a descrie traseul decăderii sufletului uman într-o societate a alienării, într-o societate care nu îndeplinește condiția romantică a integrării. Refugiul în viciu este o supralicitare a păcatelor societății, o demascare a societății prin păcatele ei. Eroul dequinceian se oferă, am spune (și aici poate că exagerăm totuși puțin, căci aceste

lucruri se află abia în germene) drept sacrificiu, drept cobai pentru o experiență: el își va asuma răspunderea tuturor viciilor și păcatelor, le va lua asupra sa pe toate pentru a ilustra sintetic funcționarea lor.

Opoziția estetică și cea morală împotriva societății se suprapun aici. Poe, Wilde, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans au fost cu toții influențați de De Quincey: procedeele, imaginile și pozele sale constituie sursa lor comună. Poate că într-un fel este adevărat că De Quincey a fost punctul de plecare al tendințelor estetizante și decadentiste de mai tîrziu. Ce reprezintă (în literatura engleză, cel puțin) mișcarea estetizant-decadentistă? Ea reprezintă momentul cînd cei doi poli ai victorianismului se desprind definitiv unul de celălalt, se constituie în unități autonome. Dar De Quincey este un pre-victorian. În el cei doi poli coexistă, ba chiar sînt încă legați organic. Conțin *Confesiunile unui opioman*, da, e adevărat, pasaje de laudă a plăcerilor opiului. Să nu uităm însă că lucrarea, ca tot, este tocmai contrariul — o apărare împotriva acuzațiilor de imoralitate: ea explică subiectiv cauzele care l-au împins pe panta viciului, cum s-a smuls din viciu și, nu o dată, condamnări severe. Conține „studiul" *Despre omor*, e adevărat, mult cinism, multă iresponsabilitate. Și totuși, în intenția autorului, el nu este mai mult decît un joc inofensiv: cum ar arăta un obiect atît de fioros, tratat cu detașarea elegantă, nonșalantă a comentatorului de artă. Mai mult, un filon satiric îl străbate: eseul este, citit astăzi, o condamnare timpurie, *avant la lettre*, a atitudinii estetizante. O preocupare exclusivă pentru formă este împinsă la absurd cu subtilitate și energie. Vocea autorului spune de fapt: cinismul estetizant este tot atît de puțin la locul său în artă ca în tratarea vieții și a morții. Căci arta este ceva la fel de serios ca și viața și moartea. Tot așa, e adevărat că *Diligența* conține pasaje de fantezie dezlănțuită, de vis pur, de realitate transformată în fugă muzicală, dar conține alături de ele pasaje de realism conștiincios și de patriotism pasionat.

Precursor al victorianismului este însă De Quincey și sub aspectul formei. În primul rînd se părea că „eseul conversațional", această formă tipic englezească, tindea să se descompună către sfîrșitul epocii iluministe, după marile

succese pe care le înregistrase la Addison, Steele, Swift, dr. Johnson, Goldsmith. Așa cum spuneam mai sus, lucrurile s-au petrecut altfel: noii romantici intermediari („excentricii") găsesc prilejul de a lansa din nou acest gen. El le va înlesni jocul liber al fanteziei, exprimarea unor idei mai nonconformiste. Ei sporesc ponderea elementului narativ în așa măsură încît (mai ales la De Quincey) nu se mai poate ști exact dacă avem de-a face cu o narațiune sau cu un eseu. Tocmai *Opiomanul* este grăitor în această privință. În opera aceasta confesiv-reflexivă găsim elemente care prefigurează romanul victorian mai nemijlocit decît orice altă operă literară. Oare peregrinările prin Londra sau episoadele cu micuța Ann nu par descinse de-a dreptul din Dickens? Tonul, atmosfera, mediul, aproape și modul de relatare — atestă limpede legătura; cruzimea realismului social temperată de compasiune este proprie multor romane victoriene. Dar tot atît de specific victoriană este mixtura între duioșie și umor, tonul lacrimogen al unui anumit soi de tragicomic. Or, acest fel de tragicomic — evocator, nostalgic, realist, glumeț, sensibil, fantast — se dezvoltă întîia oară la Lamb, Hunt, De Quincey, dar va triumfa pe scară largă abia după 1850.

Dacă, așadar, spiritul operei lui De Quincey se apropie de cel modern într-un sens cel puțin ambiguu (dacă nu chiar negativ) cum s-a afirmat, experimentele formale la care recurge (în fond fără o intenție specială) ni-l arată din nou atît precursor al victorianismului, cît și, dincolo de acesta și prin aceasta, apropiat cumva de alte două tendințe foarte actuale: cea a romanului eseistic de o parte, cea a tragicomicului de alta. Astfel De Quincey pe de o parte prefigurează victorianismul, pe de altă parte îl depășește. El ilustrează încă o dată cît de durabil este spiritul diletantului, a cărui prospețime și sinceritate îl salvează de la etichetare și uitare.

ESEISM ŞI ESTETISM LA PATER, CHESTERTON, ELIOT*

Cei care încearcă să scrie despre eseu fac de obicei greşeala de a porni de la o definiţie, în loc de a porni de la o clasificare; eseul este un teritoriu care poate fi cucerit prin anexare militară treptată, iar nu printr-o singură lovitură nocturnă în centrul vital — o cucerire în stil medieval, mai degrabă decît în stil pretorian. Acolo unde zonele de influenţă se interferează, cuceririle sînt efemere — în schimb, diversele localităţi pot obţine o faimă disproporţionată. Aşa este şi eseul: un teritoriu disputat de literatura de reflecţie şi de cea de invenţie, zălog în jocul ofensivelor şi retragerilor, loc de zburdă familiar al cavalerilor idealului şi al cavalerilor Fortunei, al mercenarilor, eroilor şi condotierilor. Cînd vedem în ultimele decenii că spaţiul acesta intermediar se extinde tentacular, cuprinzînd tot mai mult (prin romanul eseistic, poezia filozofică, drama de idei, istoria estetizantă, construcţia filozofică gratuită), din vatra ce părea sigură, întinzîndu-se nu o dată spre capitale, înţelegem rîvna cartografilor în a pătrunde secretele tărîmurilor unde literatura şi filozofia se suprapun.

Eseul englez a cunoscut abia în secolul XIX perioada sa de deplină maturitate, de la Coleridge şi Lamb la Wilde şi Stevenson. Această maturitate nu a coincis totuşi cu o diversificare. Dimpotrivă, din multitudinea de forme eseistice sau cvasieseistice din secolele XVII-XVIII (aşa-numitele „Characters" - portrete de tipuri u ane, sociale etc., mici tratate morale, felurite specii de critică literară, tratate filozofice, compoziţii ironice sau satirice asupra faptului divers, pamflete, cercetări şi dispute etice), două tipuri de

* O versiune mai amplă a acestui text a apărut sub titlul *Despre necesitatea poezici. Trei eseişti literari englezi* în volumul Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, E.L.U., Bucureşti, 1966, pp. 7—33.

eseu sînt cele care se desprind cu autoritate, înflorirea lor înăbuşind sau acaparînd destul de repede tipurile înrudite. Mai mult, aşa cum se întîmplă, dezvoltarea aceasta în prezentul secolului XIX croieşte nu numai arterele de pătrundere ale viitorului, ci reorganizează şi trecutul: menţionata multitudine de forme dezordonate a trecutului se regrupează în noua perspectivă în jurul acelor tipuri pe care istoria le-a demonstrat viabile, reţeaua hidrologică se transformă într-un sistem de afluenţi şi tributari ai celor două mari fluvii.

Acestea ni se par a fi (şi, prin aceasta, profilul eseului englez se deosebeşte foarte marcat de al celui german, spaniol, francez) aşa-numitul „eseu conversaţional" şi „eseul estetic". Se ştie ce este primul dintre acestea: o compoziţie scurtă, cuprinzînd reflecţii, meditaţii şi variaţiuni teoretice pe marginea faptului divers, a obiectului şi atitudinii cotidiene. Uneori se apropie periculos de literatura pură, descriptivul este abia mîngîiat de aripa filozofiei; de cele mai multe ori se realizează însă un just echilibru între humor sau ironie, meditaţia gravă şi pătrunzătoare, atitudinea paradoxală, stimulatoare şi literarul pur. Prin compoziţia sa atît de heterogenă, existenţa „eseului conversaţional" este mereu precară şi periclitată — din acelaşi motiv ea este capabilă să-şi asimileze cu uşurinţă compoziţii destul de disparate şi să le înroleze în pestriţa sa oaste. Eseurile lui Bacon, „portretele" lui Earle, Overbury, Felltham, atîtea satire ale lui Swift, foiletoanele reflexive sau literare ale lui Addison şi Steele, toate acestea, pe care azi nu putem să nu le subsumăm eseului conversaţional, erau la vremea lor opere cu perfectă autonomie. Probabil că abia Charles Lamb este cel care fixează tiparul exemplar al speciei menţionate.

Celălalt tip de eseu specific culturii engleze, „eseul literar" (sau „estetic"), este de fapt încă mai greu de definit. Pentru a-l defini, trebuie pornit de la o realitate de istorie literară pe care T.S. Eliot însuşi o remarca în literatura engleză; şi anume că tot la cîteva generaţii apar figuri proeminente de poeţi-critici, mari creatori şi mari teoreticieni, a căror funcţie istorică este să efectueze o revizuire a valorilor estetice, să amelioreze criteriile critice întrebuinţate, să aprecieze poeţii şi criticii prezentului şi trecutului. Este limpede că intenţiile acestor „prinţi ai criticii" le impun un vehicul destul de specific, ce nu poate fi redus la nici una

din categoriile consacrate. Opera lor este o *meditație asupra normelor gustului*, în permanentă confruntare a principiului cu practica estetică a contemporaneității lor, cu spiritul vremii. Nu este deci nici studiu estetic propriu-zis, nici critică literară propriu-zisă. I.A. Richards este un estetician (sau un specialist în teoria literaturii), Cyril Connolly este un distins critic literar, Douglas Bush este un istoric literar de seamă — activitatea lor nu se suprapune însă cu cea a lui T.S. Eliot. Unele puncte comune pot exista: fie în privința principiilor ideologice, fie în privința gustului; alteori „eseul estetic" se poate deghiza în cercetare sau critică. Seria, să zicem (simplificator, desigur) Philip Sydney — Ben Jonson — Dryden — Dr. Samuel Johnson — Coleridge — Matthew Arnold — T.S. Eliot marchează o ierarhie a valorilor, un adevărat arbitraj în materie de gust, caracterizat poate cel mai bine printr-un subtil echilibru între ceea ce este înregistrare sintetică, esențială a gustului epocii și proclamarea de norme (deduse tocmai din acest gust). Jocul acesta subtil determină în mod necesar un gen de eseu în care esențială este nu forma ci modul în care se articulează intenția și forma.

Evident, acest tip de eseu o dată instalat, are loc același proces pe care îl constatam în cazul „eseului conversațional" și anume asimilarea formelor anterioare incomplet dezvoltate. Avem deci în cadrul „eseului estetic" o serie majoră, care este aproximativ cea menționată mai sus, și care plăsmuiește forma eseului ca vehicul de comunicare a intențiilor și misiunii sale. Dar în jurul său se grupează o seamă de autori și opere care, fără a participa la misiunea directoare, folosesc variante adaptate ale formei stabilite. La aceștia (să zicem la Shaftesbury, Burke, Hazlitt, Pater, F.R. Leavis sau alții), două fenomene ni se par interesant de urmărit. În primul rînd, formal, felul în care are loc adaptarea preocupării particulare sau a formei dinspre care vine (de regulă, conferință sau critică, deși cîteodată istorie sau teorie literară) la specificul pe care îl impun delicatele tensiuni din interiorul eseului estetic. În al doilea, din punctul de vedere al conținutului, felul în care aprecierea descriptivă sau pur critică este înnobilată prin iradiația lanțului vulcanic central și devine, cumva, apreciere de critica culturii, de exemplu cînd e spectaculoasă reconsiderare (Hazlitt despre Shakes-

peare, Leavis despre roman etc.) În sfîrșit, am mai pune pe seama aceleiași iradiații și evasiabsența unei critici literare (facem abstracție de producția comercială care invadează paginile săptămînalelor de tiraj și care e un fel de reclamă mai îngrijită). Într-adevăr, critica literară ca meșteșug e în literatura engleză și cea americană ceva rar și aproape jenant; altminteri cum s-ar explica încercările frecvente de a o defini drept altceva? După Oscar Wilde, critica literară e singura formă civilizată a autobiografiei; după unii neo-critici americani, critica literară e continuarea metaficizicii; grupul „Scrutiny" încearcă să salveze critica literară în istorie literară — toate acestea probează tulburarea pe care prezența covîrșitoare a eseului estetic a provocat-o în tărîmurile limitrofe.

Dacă deci, în cîmpul eseului conversațional, am putea propune o analogie cu mișcările de coagulare și despărțire a argintului-viu, în cazul eseului estetic am vorbi mai degrabă de așezarea strunjiturii de fier pe liniile de forță ale unui magnet central.

Cel puțin tot atît de important este însă faptul că creșterea organică totuși, a acestor alcătuiri, în fond cam instabile, a dus la alcătuirea unui fond filozofic, un fel de depozit aurifer solid, chintesența principiilor desprinse din ele. Acest nucleu de gîndire comună, constituit după secole de evoluție a „eseului estetic" (firește, nu ne oprim aici asupra celui conversațional), devine însă totodată un imperativ pentru orice încercare ulterioară care va fi o rezultantă între cerințele arhetipului și viziunea originală a autorului. Astfel încît idiotipul eseului estetic este instalat mai degrabă în planul principiilor decît în cel al formelor. Tocmai acest idiotip este cel care asigură de la un moment dat continuitatea organică a speciei. Iar atitudinea unui eseist, inclusiv cea ideologică, se explică într-o anume măsură și prin reacția idiotipului dat în confruntarea cu o nouă situație istorică.

Nu vom încerca să definim prea riguros acest sistem de noțiuni; este incontestabil însă că undeva în centrul său de greutate se află o neclintită și implacabilă proclamare a *demnității și necesității artei*. De la Sir Philip Sidney („Căci întrucît virtuțile ei pot fi dovedite cu atîta ușurință și îndreptățire, și obiecțiile pe-jos-tîrîtoare fără zăbavă călcate în picioare, ca fiind nu un Meșteșug al minciunii, ci

al dreptei învățături; nu al moliciunii muierești, ci al sporitei ațîțări a vitejiei; nu al batjocurii spiritului omenesc, ci al înălțării spiritului omenesc; nu surghiunită, dar cinstită de Platon; mai bine să plantăm mai mulți Lauri, pentru ca să încoronăm capetele Poeților noștri ... decît să îngăduim ca duhoarea clevetirilor să tulbure măcar o dată izvoarele limpezi ale Poeziei") pînă la Coleridge (pentru care poezia este cea mai convingătoare ilustrare a forței care creează și organizează universul), iată o primă temă fundamentală, un principiu de neabătut (în așa măsură, încît nici nu se simte totdeauna nevoia explicitării sale) al tuturor reprezentanților eseului estetic. Altă trăsătură permanentă ce se poate distinge este apelul permanent la *pondere*, la *echilibru artistic*, permanenta preocupare pentru un just echilibru între tradiție și inovație, între național și modern de o parte, universal de cealaltă. Aceasta este firesc și previzibil în cazul clasicizanților (care de altfel alcătuiesc majoritatea seriei: Ben Jonson, Dryden, Samuel Johnson ș.cl.) dar este de-a dreptul izbitor să remarcăm felul în care Wordsworth cere poeziei o limbă populară purificată de tot ce e particular și neesențial pentru spiritul limbii, să ne reamintim ponderea profund organică a lui Coleridge, să vedem cum, în plin romantism victorian, Matthew Arnold predică reținerea în sentimente și sobrietatea în mijloace. În sfîrșit, al treilea element comun de covîrșitoare importanță este dozarea atentă și variabilă a componentei de „reflectare" și a celei de „creație" în artă (pe care M.H. Abrams le definea admirabil ca metafore ale „oglinzii" și ale „felinarului"), — cea dintîi dominînd, firește la romantizanți. Am mai putea aminti, desigur, și alte trăsături: raportul între limbă artistică și limbă vorbită, inteligibilitatea, conținutul moral al operei, raportul tragic-comic etc.

Acestei nobile nave cu toată prețioasa ei încărcătură de cugetare și simțire umană i-a fost dat să înfrunte una din cele mai periculoase furtuni ale istoriei societății.

Am vrea să descifrăm care a fost reacția eseului estetic englez la sfîrșitul secolului XIX constituit ferm, cu canoanele și tiparele sale, în momentul ciocnirii cu condițiile unei faze tîrzii a societății capitaliste a Occidentului, prin trei dintre cei mai de seamă reprezentanți ai săi.

Triumful capitalismului în industrie și cuceriri era însoțit în Anglia de fenomene sociale marcante; spiritul mercantil pătrundea întreaga viață, amenințînd să dizolve societatea într-o rețea de prețuri și salarii, interese și uzanțe în care omul să nu mai fie decît punctul de întretăiere al unor linii de forță. În acest fel, dezideratul eficienței devenea necesitatea funcționalității, iar aceasta se potența în imperativul determinismului. Impetuosul și promițătorul progres al științei era înhămat la acest spirit; după cum știința devenea astfel motorul îmbogățirilor, ea era menită să înregimenteze și cultura. Legea cauzalității producea *Dreadnought*-urile care patrulau oceanele, evoluționismul darwinist punea în mișcare textilele lancasteriene; tot legea cauzalității și evoluționismul darwinist trebuiau să slujească pentru disecarea și reconstituirea spiritului. Urîtul devenea o religie, iar religia (acel puritanism anglican, merindele spirituale dintotdeauna ale tejghetarului englez) un cod de interdicții morale și convenții sterilizatoare, menit să întrețină o ierarhie socială dată și să canalizeze orice energie creatoare spre un mercantilism egoist, spre un cult al proprietății luînd uneori chipuri monstruoase. Problema aceasta a canalizării energiei creatoare preocupa poate mai mult decît oricare alta; căci dacă direcția tradițională fusese cea spre alcătuirea de personalități și opere autonome, a căror armonizare avea loc ulterior pe baza anumitor criterii general-acceptate, devenea tot mai evident că această energie se varsă în mari cazane comune care puneau în mișcare cucerirea colonială, accelerarea mecanizării, fortificarea nedreptății sociale. Iar personalitatea umană era, dacă nu suprimată, în orice caz aliniată și periculos sărăcită. Valul de romanțiozitate limfatică, arabescurile de prețiozitate decadentă care acoperă cultura engleză în deceniile dinaintea primului război mondial (1850—1910), erau arareori sfîșiate de mînia puternică a unui Dickens, a unui Browning. Ar fi puțin lucru să spunem că umanismul și arta erau periclitate în această epocă al cărei început coincida cu activitatea lui Pater, și care se încheie cu cea a lui Chesterton. Nu e cazul să trecem în revistă evoluția istorică de după primul război mondial; ne mulțumim să amintim cîteva elemente relevante prin marile lor consecințe asupra vieții spirituale engleze. Revoluția socialistă și influența ei, tot mai covîrșitoare, au acționat, direct sau indirect, și asupra

atmosferei vieții spirituale din Anglia. Printre altele, dezorientarea, lipsa de sens, proliferarea absurdului, năvala haosului au fost, prin contrast, simțite tot mai acut și mai dureros, spiritele cele mai lucide încercînd să ofere soluții de îndreptare sau măcar de stabilizare. Totodată, știința devine o forță atît de importantă și de sine stătătoare, încît începe să joace un rol în dezvoltarea societății. Este o poziție pe care spiritul culturii, în Anglia poate mai mult ca în alte părți, o invidiază și o emulează: ideea poeziei ca investigație a posibilităților sufletului, ideea criticii ca știință, matematizarea lingvisticii și stilisticii, în sfîrșit clasicismul lui Eliot și al școlii sale sînt indicii univoce în această privință.

În lupta lor cu Leviathan, baza de la care pornesc este idiotipul de gîndire al unei forme literar-filozofice. Alăturarea numelor Pater, Chesterton, Eliot poate părea la prima vedere arbitrară — credem că cele spuse mai sus explică de ce alegerea noastră s-a oprit tocmai asupra lor; ei ilustrează cu precizie trei momente esențiale ale ciocnirii unui detașament înaintat al culturii engleze cu o lume din ce în ce mai potrivnică. Deosebirile între cei trei se explică nu numai prin personalitate, temperament, predilecții, nu numai prin modul în care, venind din direcții diferite (universitate, ziaristică, poezie) se articulează la linia unică a eseului literar, ci și prin faptul că reacționează la realități în transformare, fiecare cu o generație mai tîrziu ca celălalt (1880—1910—1940). Trăsăturile comune sînt în primul rînd cele ce țin de esență: ținuta umanistică, înalta exigență față de creația artistică, demnitatea gîndirii, puritatea și precizia stilistică, în sfîrșit (și mai ales) modul opoziției față de societate — care este cel estetic.

Acuza de estetism adusă adesea autorilor de care vorbim ca și a altora, provine dintr-o greșită înțelegere a semnificației lor. Se impune însă și o precizare cu privire la termenul de estetism însuși. Corect înțeles, el ar trebui aplicat numai acelora care teoretizează arta ca divertisment, ca simplă distracție lipsită de semnificație, ca o gratuitate aflată în afara vieții, desprinsă cumva din unitatea organică a facultăților și funcțiilor personalității. În forma aceasta extremă, estetismul nu apare decît în perioadele de netă „decadență", să zicem la unii alexandrini, la unii manierişti din secolul XVI, și mai ales la sfîrșitul secolului XIX. (Să acceptăm

convenţia după care Wilde ar ilustra acest tip caracteristic de estetism). Una singură din numeroasele extinderi şi aplicaţii ale termenului ni se pare justificată: aceea asupra teoriilor după care arta trebuie să evite orice acoperire a unui material social concret şi actual. Este un estetism mai recent, cu ascuţiş ideologic precis, nu lipsit de o anume răspîndire. (Personal, aş sugera aplicarea termenului de estetism şi asupra extremităţii opuse a spectrului teoretic privind funcţia artei: arta utilitară, aplicată în reclamă sau subordonată unui scop precis, fără legătură cu ea. În fond, degradarea artei de la ceva vital la ceva instrumental este aproape identică în ambele cazuri). Ni se pare însă, că, dacă ţinem seama de premisele istorice de la care am pornit, Eliot sau chiar Pater reprezintă o poziţie în fond aproape antiestetizantă. Este incontestabil că au militat pentru *autonomia* artei, dar proclamarea autonomiei artei de către reprezentanţii eseului literar era în primul rînd o mişcare strategică, menită să asigure menţinerea ei împotriva valului de meschinărie şi hidoşenie care cuprindea în acel moment societatea engleză. În momentul în care teoriile etice, religioase, sociale, filozofice capitulau rînd pe rînd în faţa „duşmanului", legătura cu acestea devenea periculoasă. Autonomia artei părea singura în măsură să asigure demnitatea, semnificaţia ei umană — mai mult, uneori umanul însuşi. Pentru a continua să exercite o funcţie în viaţa omului, ea trebuie să fie menţinută cu orice preţ — argumentare sofisticată, poate falacioasă, — dar care, categoric absolvă de acuzaţia de neseriozitate şi rea-credinţă implicată de estetism.

O astfel de poziţie se defineşte prin două elemente: graniţa între artă şi alte activităţi umane şi conţinutul aflat în interiorul graniţei. Or, incontestabil, la Pater, la Chesterton, la Eliot, accentul cade obstinat şi revelatoriu asupra celei de a doua componente. Tema subliniată consecvent este aceea a *profundei semnificaţii umane a literaturii şi artei*. marea valoare a acestui domeniu de activitate şi creaţie umană. Conţinutul teoriei autonomiei artei în cazul lor este demonstraţia că arta nu e o simplă anexă a nici unui domeniu, că ea e ceva atît de important, încît nu poate fi vasală unui alt domeniu, că nu poate fi redusă la rang de ornament, că nu e o simplă joacă, nu e distracţie gratuită. Noţiunea de „autonomia artei" este golită de orice conţinut estetizant,

fiind definită ca semnificaţie umană; totodată ei înţeleg prin această autonomie o opoziţie la mercantilism şi aplatizare.

Cînd scriitorul se ciocneşte de o alcătuire socială, frontul de atingere este larg; dar nu neted, ci neregulat. Anumite puncte cunosc ciocnirea mai devreme, presiunea asupra lor va fi, firesc, mai puternică. Reacţia declanşată va fi (ca să folosim o analogie mecanică) proporţional mai puternică, tocmai în acele puncte, şi va funcţiona ca o pîrghie asupra întregii gîndiri a scriitorului respectiv. La Pater, punctul acela este frumosul; la Chesterton, gîndirea concretă vie; la Eliot, ideea de ordine. Repulsia faţă de societate se concentrează la Pater în ura împotriva urîtului, la Chesterton în ura împotriva gîndirii puritane, descărnate, la T. S. Eliot în lupta împotriva haosului sentimentelor.

În mod curios, Walter Pater este condamnat, cel mai adesea, pornindu-se de la judecăţile şi prejudecăţile contemporanilor săi. Rar caz de scriitor asupra căruia, vreme de aproape o sută de ani, să se fi proiectat cu atîta neîmpăcată imobilitate aceleaşi faruri fixe, care cu atîta nepăsare să fi fost repartizat iarăşi şi iarăşi în aceleaşi cutii etichetate! Osîndă repetată care, să nu uităm, pornea nu de la analiza operei, ci mai degrabă de la misterioasa sa viaţă, de la ascetismul său hedonist, de la caracterul său (cum s-a spus) de „benedictin estetic"; dacă era vorba de operă, atunci de la stratul ei cel mai superficial: de la unele voluptăţi severe ale stilului său; iar ca idei, de la un singur text, de tinereţe (1873), *Concluzia la volumul despre Renaştere*, text într-adevăr tulburător, în care viaţa umană e redusă la lipsa de semnificaţie, la o implacabilă şi fără de speranţă scurgere spre moarte, scurgere punctată de opere de artă: fortăreţe în care se desfăşoară efemere orgii ale uitării. Arta are astfel funcţia de a întîrzia moartea. Nimeni nu va nega în gîndirea şi opera lui Pater o astfel de componentă, dar o scrutare minuţioasă nu poate să nu ajungă la concluzia că întreaga sa viaţă a fost mai ales o luptă: simultan cu această teorie de tinereţe şi cu o societate violent ostilă. Cele două romane cu marcat caracter autobiografic, *Marius the Epicurean (Marius Epicureanul*, 1885) şi *Gaston de Latour* (1896, neterminat), ne îngăduie să trasăm destul de fidel coordonatele acestei lupte. Primul ne înfăţişează evoluţia unui tînăr de la cultul absolut şi epicurean al frumosului

spre un cult al dragostei şi sacrificiului — repudiere sau cel puţin substanţială completare a exclusivismului juvenil. Încă mai grăitor e faptul că, după mai bine de zece ani, romanul postum şi neterminat *Gaston de Latour* este construit pe exact acelaşi tipar: tinereţe, filozofie, apoi nevoia de frumos care îl atrage pe Gaston la curtea ultimilor Valois unde se scufundă într-un cult al vieţii fizice pure, se lasă absorbit de morbiditatea periculoasă a unei obsesii estetice şi totodată sexuale; romanul se încheie printr-o convalescenţă în care el redescoperă un mesaj al dragostei (sub formă mai ales religioasă)[1], al seninătăţii şi, mai ales, al veritabilei umanităţi a artei. Este adevărat că în *Gaston de Latour*, ca şi în *Imaginary Portraits (Portrete imaginare*, 1887), ceea ce domină e atmosfera putridă, o viziune a artei ca un superb mozaic ţîşnit inexplicabil din caleidoscopul morţii, dar se poate oare trece cu vederea faptul că în toate cazurile deznodămîntul aduce o salvare în viziunea superioară a artei ca sănătate, adevăr, iubire, sacrificiu? Poate că ne vom apropia cel mai mult de adevăr prin afirmaţia că opera sa literară de la *Studies in the History of the Renaissance* (*Studi idespre Renaştere*, 1873) încoace reflectă criza lui Pater, încercarea sa disperată de a găsi o ieşire dintre presiunile contrare ale propriului său hedonism pesimist şi cele tot atît de brutale exercitate asupra sa; şi că soluţiile pe care le găseşte sînt rare şi artificiale. Dar unele cel puţin din ideile pentru care la vremea sa a fost condamnat ca eretic au intrat de mult în patrimoniul comun (atît de mult, încît, recitind păreri ale lui despre italienii Renaşterii, despre romanul realist, despre piesele lui Shakespeare, te frapează mai ales ca locuri comune ale bunului-simţ şi ale manualului de azi). „Ereticul" de atunci, „banalul" de azi arde pe rug mai departe. Oricum ar sta lucrurile, este o inadmisibilă simplificare să reduci complexul acestor crize, acestor soluţii (atîtea cîte sînt, şi aşa cum sînt), toată evoluţia sa la o singură imagine unitară şi consecventă, bazată pe un grup de lucrări de debut. Oricît de tentante ar fi aceste spectacu-

[1] Cu privire la atitudinea sa faţă de religie, Eliot face cîteva observaţii extrem de pertinente în eseul său *Arnold and Pater* (*Selected Essays*, Faber, London, p. 440), arătînd că ea se reduce de fapt la o atracţie spre liturgic, spre solemn, spre ceremonie.

loase simplificări, preferăm o imagine mai puțin unitară, dar mai reală a unui Pater chinuit de contradicții și trecînd printr-o evoluție indiscutabilă.[1] Iar dacă este vorba de a accentua o anumită perioadă, credem că critica marxistă trebuie să se îndrepte spre cea a maturității lui Pater: *Appreciations* (*Aprecieri*, 1889) și *Plato and Platonism* (*Platon și platonismul*, 1893). Iar ca eseu în care să fie concentrate principiile estetice ale lui Pater, propunem în locul concluziei la *Renaștere* — eseul *Despre stil*. Acesta din urmă este cea mai consecventă încununare a teoriei sale artistice, ajungînd la concluzii cu totul lipsite de echivoc, cu privire la semnificația artei. Aici concepția „artei pentru artă" se transformă (ca și la Flaubert) în luptă pentru perfecțiunea artistică, într-o conștiință vie și exigentă a scriitorului. „Artei pentru artă" i se substituie ideea demnității operei de artă, demnitate ce este fundamentată de efortul spre precizie, spre idei și adevăr.

Evoluția lui Pater este împinsă înainte de dialectica luptei sale cu propriile teorii de tinerețe, care la rîndul lor reprezentau, dialectic vorbind, polul extrem al opoziției estetice față de societate, tinzînd să se transforme în contrarul său. Dacă însă Pater, așa cum dovedesc scrierile sale, depășește cel puțin parțial această atitudine, el nu va izbuti niciodată să depășească o altă coordonată a epocii și a sa însăși: romantismul victorian. El rămîne iremediabil legat de filozofia romantică a istoriei într-un moment în care Hegel și Marx pe de o parte, cuceririle metodice ale pozitivismului de cealaltă, existau deja și puneau bazele noii gîndiri istorice, a secolului XX. În prefața la *Renaștere*, în studiile despre Pico, Michelangelo și în atîtea alte părți bănuim, în chip plăcut de altfel, viziunea aventuroasă și adolescentină a istoriei ca serie de dueluri, intrigi și cavalcade. Este însă motivul pentru care cariera de studiu

[1] Spre deosebire de critica literară, cercetarea științifică istoric-literară a oferit întotdeauna o imagine obiectivă, nedeformată a lui Pater. Un studiu recent, cel mai amplu și mai minuțios pînă acum, și anume G. d'Hangest, *Pater, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1961, oferă material abundent în confirmarea opiniilor noastre (vezi mai ales vol. I, pp. 118—122, 134—147 și vol. II pp. 186—192, 240—241. De asemeni vol. I, pp. 203—220 — o excelentă analiză a raporturilor între Pater și public după apariția primului său volum și a nașterii mitului Pater).

istoric al lucrărilor sale a cunoscut un sfîrşit prompt: astăzi ele se citesc ca literatură sau ca eseu (la urma urmei, ca şi Carlyle, Macaulay, Michelet sau Quinet, ale căror veleităţi erau incomparabil mai mari). Estetic, romantismul lui Pater e mult mai moderat şi mai benign. (Acest fapt, precum şi faptul că momentul de maturizare, de depăşire a estetismului se constată *tocmai* în eseul estetic, nu în cel istoric, nici în proza literară, ni se par strălucite argumente în favoarea teoriei exprimate mai înainte: că sistemul de idei al eseului estetic are o forţă ponderatoare, reducătoare asupra celui care îl foloseşte ca unealtă). Rămîne prezent însă şi ţîşneşte ca o fîntînă arteziană cînd, vorbind despre Thomas Browne îl proclamă romantic (toţi romanticii cred că barocul e romantic toţi baroquiştii că romantismul e baroc), cînd spune că orice romantism poate deveni clasic. O astfel de afirmaţie e tipic romantică, ne ajută să îl plasăm pe Pater în categoria bine definită a romanticilor care adoră clasicul: de la Shelley, Hölderlin sau Winckelmann (despre care Pater a scris cu multă stimă) pînă la Maurras sau Giraudoux. Tot de extracţie romantică e şi impresionismul lui (mai mult proclamat decît practicat: *Prefaţa la Renaştere)* care porneşte din pasiunea pentru pătrunderea obiectului artistic concret, pentru particularitate vie, absolutizată pînă aproape de respingerea principiului. Dar mai ales stilul lui Pater (aproape *condamnat* ca fiind reţinut şi econom) este romantic. Pater e la fel de verbios ca toţi victorienii, dar verbiozitatea lui e îngheţată şi transparentă. Ideea e diluată retoric şi apoi brusc fixată; fixare, desigur, savantă, mult lucrată, pînă cînd stilul devine contorsionat, „pervers" — cuvintele se folosesc într-un sens secundar sau învechit, repetări şi înlănţuiri produc o obscuritate intenţionată, punctuaţia devine o unealtă de şlefuire, mai mult un ornament decît un ajutor. Stilul acesta e atît de romantic-victorian, încît pînă şi întortocherea frazei sugerează ceva din politeţea moralizatoare a vremii. (Nici o asemănare cu stilul controlat şi pragmatic al lui Eliot sau cu cel vesel şi bătăios al lui Chesterton).

Subtilitatea lui Pater nu e ostentativă, şi numai o aplecare atentă asupra unora din eseuri ne convinge de ameţitoarea sa virtuozitate. O anumită înfăţişare neoplatonică, exaltarea lui rece, poza aristocratic-damnată sînt mai de-

grabă reacţii de apărare sau ţin de psihologia vremii; iar hedonismul extremist din două-trei articole de tinereţe pare o disperată forţare a unei împresurări invincibile. Turnul de fildeş al lui Pater era o reşedinţă obligatorie pe care a căutat să o îndulcească.

Dacă în ceea ce priveşte pe Pater s-a putut totuşi propune ca definitorie formula de „umanism tulbure" (d'Hangest), Chesterton se află, desigur, la polul opus; dacă Pater, eliberat în mare parte de acuza de a fi un morbid, rămîne totuşi pentru noi un maladiv, Chesterton este un imn al ciclotimiei. Dacă, pe de altă parte, e foarte uşor să desprindem din opera zveltă şi elegantă a lui Pater, ceea ce poate fi racordat la eseul estetic, opera stufoasă şi jovială a lui Chesterton poate fi mult mai greu clasificată; romanul poliţist şi eseul biografic, articolul de ziar şi tratatul filozofic, poezia şi memoriile reprezintă (cum spunea el despre Dickens) bucăţi retezate arbitrar din aceeaşi lungă substanţă vîscoasă, fără început şi fără sfîrşit, în care genialul şi acrobaţia, profunzimea şi cabotinajul nu vor putea fi niciodată separate cuviincios. Să croieşti din acest „continuu" un fragment închegat care să fie într-adevăr eseu literar, cere oarecare îndemînare, căci firimiturile de eseu literar plutesc la suprafaţa lichidului. Mai este greu şi din cauza unei maniere agresiv-digresive a lui Chesterton, a unei necurmate pofte de luptă: în mijlocul unei discuţii serioase asupra unei piese shakespeareene (în care, fireşte, combate vreun adversar) găseşte prilejul să fandeze brusc la stînga lovind în parlamentul englez, sau, vorbind despre Dickens, să întreprindă o fulgerătoare incursiune în problema transporturilor publice din care se întoarce împovărat de pradă şi încununat de triumf.

Oricum, e incontestabil că Chesterton a dedicat numeroase volume analizei literaturii (Browning, Blake, Dickens, Shaw, Chaucer, Stevenson, Cobbett, epoca victoriană, ca să nu vorbim de cele mai mărunte) şi că linia generală a acestora rămîne limpede cea a eseului estetic. Poziţiile acestuia erau confruntate şi apoi reprezentate de o personalitate efervescentă, debordînd peste propriile ei contururi.

Ideologic, Chesterton ilustrează tendinţa de „aggiornamento", specifică intelectualului catolic din secolul XX, tendinţă de racordare a catolicismului la problematica lumii moderne, manifestată în formele cele mai diferite. Politic

această tendință subsumează recentul consiliu (condus de Ioan XXIII și Paul VI) cu toate propunerile și discuțiile sale, intervențiile în frămîntările social-politice ale societății, mișcări ca cea a „preoților lucrători" din Franța, contribuția clerului la lupta pentru pace și împotriva discriminării rasiale și atîtea altele. Figura lui Teilhard de Chardin cu gîndirea sa teologic-științifică atît de discutată, scriitori catolici de stînga aflați la rampa actualității ca Pasolini, Böll, Graham Greene sau Mauriac, sintezele filozofice înnoitoare ale unor Maritain, Guardini, Urs von Balthasar sau Rahner ca și generația mai veche a unor Péguy, Claudel, Jammes, Psichari, Bloy — toate aceste fenomene și atîtea altele, unele contradictorii, altele îmbucurătoare, alcătuiesc tabloul bogat în sugestii al unei transformări în curs. Ches terton, prea personal ca să poată fi clasificat, întregește incontestabil acest tablou; în gîndirea și opera sa, religia nu poate fi ocolită, ea colorează întreg modul său de a concepe lumea.

Totodată însă el vine ca reprezentant al celuilalt mod eseistic specific englez de abordare a realității, al celui „conversațional". El este la capătul (este aproape încoronarea) unei mari tradiții în acest domeniu, dovedind o virtuozitate inegalabilă; el poate dovedi eseistic orice, poate trata conversațional orice. (Într-un eseu demonstrează la repezeală, cum poate vorbi eseistic despre fereastră, ușă etc. Despre melodramă poate demonstra degajat și convingător că este condamnabilă, că este acceptabilă). Nu că această capacitate ar fi vreodată folosită în chip iresponsabil: este pur și simplu surplusul de vitalitate și generozitate care îndeamnă la gesturi jucăușe. Provenienta „conversațională" a eseului chestertonian ni se pare că se reflectă asupra modului său de a aborda literatura, injectîndu-i diletantism și accesibilitate. Această accesibilitate e însă de suprafață: ea e în fond rezultatul unui lung travaliu pregătitor, al unor sinteze prealabile pe care numai cititorul foarte avertizat și informat le remarcă. Nu-l acuzăm pe Chesterton că e prea accesibil, ci că pare accesibil.

Dar tot de această componentă ține și modul său de a aborda adevărul. Afirmațiile lui generale, provocatoare și scînteietoare, nu pot fi măsurate cu severitatea riglei și echerul teoretic. Ele au o valabilitate relativă, tatonantă; adevărul lor (am spune, adevărul eseistic în general) se deo-

sebeşte de cel teoretic şi ştiinţific. El este o generalizare pentru un caz particular, o postulare a unui întreg posibil pentru parte. Altă dată poate fi şi afirmaţie făcută de dragul ei, pentru frumuseţea felului în care cîntă teoria sau vibrează aforismul, şi cititorul le va judeca deci mai mult poetic decît teoretic.

În sfîrşit, dacă o serie de limite ale lui Chesterton se explică prin ideologia sa religioasă şi prin abordarea sa diletantic-ştrengărească, altele ţin de perioada sa de activitate. Într-adevăr, una din cele mai admirabile trăsături ale lui Chesterton este angajarea sa permanentă, participarea sa pasionată la orice, de la nervura unei frunze pînă la combaterea războiului cu burii, de la „păstoriţele de porţelan" pînă la combaterea lui Mussolini. La sfîrşitul capitolului despre Pickwick din *Dickens* se găseşte un superb elogiu al angajării vitale, antisceptice. Chesterton îşi iubeşte duşmanul, dar îl urăşte pe indiferent. Pe primul îl degustă cu plăcere de specialist, simte o comunitate cu el; pentru neutru, pentru omul palid şi incolor îşi păstrează trăsnetele nimicitoarei sale mînii. Această angajare înseamnă şi aplecare asupra evenimentului zilei, îmbibare de aerul epocii; aşa se face că astăzi Chesterton ne apare ca un tipic edwardian, un om al primului deceniu al secolului nostru, un om al tranziţiei între victorianism şi stilul interbelic. Războiul mondial şi revoluţia socialistă, deşi se plasează exact în mijlocul perioadei sale de creaţie, rămîn cumva irelevante pentru el, după cum toată activitatea de după 1918 este o continuare consecventă a celei dinainte de război, deşi o anume inefabilă sclipire şi voioşie a dispărut. Lumea pe care o comentează i-a devenit străină, instinctul adevărului şi dreptăţii care îl ghida cu infailibilitate somnambulică altă dată, îl părăseşte cîteodată, piruetele şi graţiile lui de scrimeur se lovesc de zidurile şi prăpastiile grosolane şi tranşante ale alternativelor unei lumi noi.

Sistemul său de gîndire e dominat de un umanism profund, autentic şi răscolitor. Este o dragoste pentru om în toate formele sale, pentru permanenţa umană în istorie, pentru universul pulsînd de viaţă pînă în cea de pe urmă părticică, pentru realitatea aşa cum este, nu deformată de logica uscată şi rece a teoriilor abstracte pe care le urmăreşte cu furie şi ranchiună, din etică (unde ele iau forma puri-

tanismului) pînă în estetică (unde iau forma artei pentru artă), din filozofie (unde iau forma speculației metafizice nebuloase) pînă în maniere (unde iau forma snobismului și blazării). Și în acest sens, primitoarea noțiune de „catolicism" capătă un înțeles specific pentru el. Farmecul lui Chesterton constă în a fi intuit prompt avantajele estetice ale faptului că creștinismul e o minoritate; imediat a început să vorbească, ostentativ, ca și cum ar reprezenta o majoritate. De aici poza sa sfidătoare, cavalerească și puțin comică. A doua consecință, mai serioasă, a fost faptul că a început să evidențieze numitorul comun între creștinism și bunul-simț etern, apoi să le suprapună. Astfel creștinismul devine haina sub care se glorifică bunul-simț, „common sense". El glorifică omul așa cum este, miraculoasă combinație de sublim și banal. Nimic nu i se pare mai firesc, mai simpatic și acceptabil decît contradicțiile umane. El anticipează cu patruzeci de ani interesul pentru absurd: numai că pentru el „absurdul" (adică, insinuează el, pur și simplu ceea ce nu se încadrează rigidităților unei rațiuni lenevite) este ceva nespus de prietenos, prilej de mare veselie, este o ilustrare a infinitei varietăți a lumii, cîtuși de puțin prilej de declanșare a angoasei și lacrimilor. Este încîntat de existența absurdului, după cum aprobă zgomotos lumea așa cum este. Nu pentru că ar fi mulțumit de univers, ci pentru că e mulțumit de nemulțumirea universului. Spre deosebire de existențialiști, care se revoltă, dar se revoltă și împotriva revoltei, Chesterton (și aici coincide cu adevăratul revoluționar) se revoltă, dar nu și împotriva revoltei. Revolta îl încîntă, i se pare starea firească a omului, casnică și primitoare. Umanismul său este lupta împotriva osificării spiritului, împotriva alienării. Adevărata armă împotriva alienării i se pare accentuarea varietății, diferențierii umane și a spiritului.

În lupta împotriva alienării, literaturii îi revine un rol de seamă, și anume, cum spune în *Literatura epocii victoriene*, „desprinderea spiritului (=esenței n.n.) vieții de obstacolele banale ale vieții, spre a îngădui naturii umane să se desvolte ca umană cu adevărat". Aici îl regăsim pe Chesterton integrîndu-se cu energie în linia „eseului estetic". Mediațiilen sale asupra funcției artei și literaturii, deși răzlețe, permează discuțiile mai ample despre personalitatea scriitorului

şi reprezintă plumbul ponderator al salturilor sale derutante. Orice literatură se justifică în măsura în care reprezintă o proiectare, fie chiar şi o absolutizare a unei anumite laturi umane, etape umane, modalităţi umane de existenţă. Iar forma e ceva în fond secundar; în privinţa aceasta Chesterton e larg, nepăsător aproape. Desigur, nu vom găsi la el abordarea înţeleaptă, prudentă, ocolită a lui Eliot, nici faldurile somptuoase ale gîndirii lui Pater. Chesterton împunge cu floreta, el strigă zgomotos, face gesturi mari, iar apoi loveşte scurt, precis, punctat; îl interesează cele cîteva puncte arhimedice ale unei opere, acolo aplică pîrghia cu mişcări hotărîte şi bruşte. Felul de a scrie al lui Chesterton era parte din demonstraţie, maniera sa de gîndire îi impunea degajare şi familiaritate în exprimare. La Chesterton un colocvialism e deliberat ca o directă de dreapta. Analiza de detaliu îl interesează numai ca verificare suplimentară, asigurare a unui punct cîştigat. Caracterul pasionat al demonstraţiei îl face nu o dată nedrept şi exagerat. Paradoxul său ilumineză miraculos adevăruri nebănuite, dar cîteodată forţează gradaţii şi nuanţe. Modul său de a gîndi îl obligă să exalte o idee şi cauză admirabilă, copleşind opusul cu blam. Aşa, vrînd să laude noblețea şi valoarea folclorului, trebuie neapărat să o facă polemizînd cu literatura modernă (faţă de care de altfel nu e lipsit de înţelegere).

Modul de gîndire la care ne refeream reprezintă poate cea mai interesantă trăsătură a lui Chesterton. Dacă acceptăm că linia majoră a gîndirii filozofice europene, rămîne din Antichitate şi pînă astăzi, destul de strîns legată de metoda dialectică, atunci Chesterton ilustrează admirabil avantajele şi dezavantajele abaterii de la această metodă. Gîndirea sa nu este dialectică, ci *polară* — mod de gîndire ce nu-i aparţine în exclusivitate, desigur, şi în care e departe de a fi singurul maestru. Acolo unde gîndirea dialectică foloseşte mecanismul *legăturii* între teză şi antiteză, Chesterton rupe una de cealaltă, postulează o separaţie *radicală* între ele. Ambele au o formă binară, dar dacă în dialectică binarul se leagă în sistem (sau în spirală), gîndirea polară lucrează pe perechi total izolate. Iar dacă sinteza dialectică înseamnă depăşirea antitezei prin asimilarea, înglobarea ei, gîndirea polară se bazează, la Chesterton, pe negarea definitivă a unuia din termeni. Iar această negare se face nu atît

prin anularea unuia din termeni, cît prin exaltarea, prin exagerarea sublimă a contrariului său. Metodă cît se poate de eficace, dar în nici un caz ştiinţifică sau concludentă. Dacă la un moment dat, în *Dickens* autorul vrea să nege aristocratismul obosit, decadentismul blazat, iată-l opunîndu-le sfidător, feroce, burghezul, omul mijlociu, material, greoi (acelaşi a cărui mentalitate mercantilă şi filistină o combate cu neobosită energie, ori de cîte ori vrea să exalte spiritul de curiozitate şi aventură sau beneficiul pentru înaltele idealuri etc.). Prin urmare, în locul respectiv, „burghezul" nu e atît reprezentantul unei clase cît o categorie morală auxiliară, construită, un instrument pentru combaterea contrariului său. În alt caz, vrînd să sublinieze, în mod just, că *Paradisul pierdut* este o operă artistică, nu religioasă, exaltă păgînismul lui Milton şi, paralel, caracterul evlavios al poeziei lui Herbert şi Crashaw. Se obţine un foarte interesant şi subtil traseu în zigzag în care concepţiile pozitive sînt permanent schematizate şi glorificate pentru a se obţine indirect combaterea celor negative, care la rîndul lor pot fi supuse aceluiaşi procedeu ş.a.m.d.

Permanenta combativitate, cu cele două extreme ale ei, humorul şi sublimul (căci Chesterton operează fără sfială cu patetismul său, răsunător, viril şi sublim), ne dezvăluie, chiar dacă nu am avea repetatele profesiuni de credinţă ale autorului, un temperament romantic de amplă respiraţie. Toată gestica, toate manevrele lui Chesterton sînt ale romanticului. Maestru al aforismului şi paradoxului, el demonstrează că ceea ce e firesc e miraculos, că banalul e surprinzător, că bunul-simţ e aventuros; în timp ce nebunia e logică, artificialul — loc comun, senzaţionalul — plictisitor. Cînd descoperă miraculosul în firesc, paradoxul său urmăreşte nu să devalorizeze firescul, ci să-l menţină şi să-l încoroneze. Paradoxul e folosit pentru demistificarea paradoxului. Colosalul bun-simţ, echilibrul, ponderea, virtutea, sănătatea, calea de mijloc, echitatea, optimismul neînvins, plăcerile simple — adică tocmai calităţile clasice — sînt cele pe care vrea să le demonstreze şi pe care le apără robust şi vivace.

Dacă am compara stilul lui Pater, al lui Chesterton şi al lui Eliot, am observa o evoluţie care nu poate să nu ţină şi de cronologie. Cel mai aproape de noi în timp, stilul lui

Eliot e pătruns de o sobrietate aproape ştiinţifică. Fraza, deşi nu o dată complexă, întortocheată, sfredelitoare, e precis controlată, reţinută, afirmaţiile principale sînt formulate lapidar, inteligibil. Dovadă sînt imaginile rare care plutesc uneori ca mari flori pe oglinda unui lac, indiferente la turbulenţa curenţilor circulari care le susţin; ele nu sînt un simplu omagiu la adresa lui Dryden, ci instrumente de control mascate. *Intenţia* e stăpînă pe text. Contactul cu ştiinţa se stabileşte nu numai prin stil; cel puţin ramurile filologice (istoria literaturii, stilistica) alcătuiesc un fundal pe care se plimbă contururile reconstituite ale ideilor şi personalităţilor. El este lucid nu numai în propria sa muncă, ci şi faţă de funcţia sa în ansamblu. Se simte personalitatea istorică şi simte greutatea răspunderii sale, continuă (spre deosebire de Pater sau Chesterton) absolut consecvent linia marilor arbitri ai gustului din secole trecute, se simte identificat cu eseul estetic şi funcţia de covîrşitoare importanţă a acestuia, cu nucleul de idei care îl constituie. Dacă la Pater, „reţeaua de principii" la care ne-am tot referit asimilează organic şi neutralizează după îndelungat efort o extremă opoziţie faţă de societate, dacă la Chesterton aceeaşi „reţea de principii" se concretizează într-o gestică extravagantă şi pitorească, fiind uneori mai greu de depistat, la Eliot ea străluceşte cu forţă pură şi evidentă, şi aproape în afara oricărui aliaj.

Desigur, şi Eliot reacţionează la o situaţie istorică dată. În suprastructura spirituală a acestei situaţii i se părea că poate distinge ca trăsătură dominantă dezordinea, manifestată în gustul poetic mai ales prin eliberarea pasiunilor, simţămintelor, emoţiilor, instinctelor de sub controlul formei şi raţiunii. Formele culturii nu se fărîmiţează, ci se înmoaie, încep să se topească mulîndu-se după capriciul forţelor interioare oarbe pe care erau menite să le strunească şi să le canalizeze. Pentru Eliot, echilibru înseamnă justă proporţie şi colaborare între forţă şi formă, iar haosul nu e atît ruină, cît moleşeală. Subiectivismul şi impresionismul sînt simptomele sale marcante, iar inamicul periculos e nu numai emoţia banală deşănţată, ci poate chiar şi geniul sălbatic, nesupus, primar.

Soluţia prealabilă, de urgenţă, pe care o propune este articularea la tradiţia existentă. De aici preocuparea perma-

nentă pentru conceptul de tradiţie, care îl duce în primul rînd la realizarea poate cea mai durabilă a activităţii sale, o amplă revizuire de valori cu urmări nebănuite în studiul literaturii engleze. Atenţia sa se îndreaptă asupra propriilor izvoare; poezia barocă şi manieristă a secolului XVII („metafizicii"), clasicismul englez, Dryden, Pope, dr. Johnson, Goldsmith, elizabetanii care vegetau în umbra lui Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson şi cărora el, întîiul, le descoperă şi le defineşte un ton şi un profil propriu, pregnant. Dante, Milton, Goethe, Vergiliu îi sînt obiect permanent de raportare, adevărate termometre pentru cultura europeană şi febra proprie. În Shakespeare descoperă mai ales organicul: etapele creşterii, rotunjimea maturităţii, sistemele de imagini. Se creează astfel o nouă tradiţie, în care solemnitatea şi ironia se regăsesc sub semnul vigoarei, tradiţie opusă celei postromantice în care Spenser, Milton, Blake, Shelley, Tennyson domnesc într-o atmosferă de delicateţe, aspiraţie vagă, emoţie stilizată. În istoria literaturii engleze, Eliot este un punct de cotitură decisiv.

Iată deci că preocuparea pentru tradiţie l-a făcut să revizuiască tradiţia. Concepţia sa despre moştenirea culturală prezintă marcate analogii cu cea marxistă — am spune chiar că dintre toate concepţiile nemarxiste este cea care se înrudeşte cel mai îndeaproape cu ea. Pentru Eliot, inovaţia în sine este un nonsens. Orice inovaţie este inovaţie numai în măsura în care înnoieşte ceva existent, în măsura în care se leagă de tradiţie. Dar tradiţia însăşi nu este ceva static, ci un „corpus" de bunuri culturale în transformare: orice operă de valoare adăugată la el va modifica tradiţia nu numai cantitativ, ci şi calitativ, dat fiind că tradiţia este un sistem, iar prin modificarea sistemului se modifică şi fiecare dintre componentele sale. Numai că această tradiţie *prezentă*, vie, această prezenţă a trecutului pe care Eliot o organizează din interes principial, riscă să devină la un moment dat acaparatoare. Tradiţia ca deziderat, ca prezent, consumă tradiţia ca realitate, ca trecut. Tradiţionalismul devine supraistorism, în pasiunea pentru actualitatea şi prezenţa tradiţiei pîndeşte pericolul dezinteresului faţă de succesiunea istorică reală.

Tocmai acestei tentaţii îi cedează, aproape, tînărul Eliot. În eseurile grupate în jurul celor numite *Funcţia cri-*

ticii şi *Tradiţie şi talent personal*, clasicismul său e extrem. Căci tradiţia singură reprezenta o bază insuficientă. Eliot cere nu desfiinţarea emoţiei, ci controlul ei: teoria sa poetică repudiază orice amănunt care nu e perfect funcţional, orice emoţie parazitară, dar şi orice idee care să nu acţioneze ca simţire. Aşa apare teoria „corelativului obiectiv", acel lanţ de obiecte sau evenimente care să traducă exact o emoţie anumită, să o evoce nemijlocit pe ea şi numai pe ea. Aşa apare şi imperativul „impersonalităţii: al creaţiei ca perpetuă renunţare la sine". Clasicismul său extrem îl împingea *(în Funcţia criticii)* să ceară de-a dreptul renunţarea la interpretare, să sprijine factologia pură, să refuze criticii un caracter creator, să se manifeste antiliberal intransigent. Într-un cuvînt, cade în eroarea de care puţini clasicişti izbutesc să scape: mecanicismul uscat, raţionalist, desprinderea (metodologic) metafizică de organicitatea existenţei.

Este, în 1923, punctul extrem pînă la care ajunge, iar apoi se retrage treptat pe poziţiile de cumpătare şi toleranţă care disting tonul volumului de eseuri din 1957 de tonul celui din 1923. Critica sa devine tot mai largă, mai elastică, mai nuanţată. Chiar şi stilul tranşant apodictic (şi totuşi exaltat) din primele eseuri este înlocuit cu o discreţie politicoasă, pondere, înţelepciune. El respinge acum toate exaltările extreme (nu numai pe cele de inspiraţie romantică), îşi revizuieşte atent judecăţile din primul volum. Eseul despre Milton din 1936 este urmat de cel din 1947, *Funcţia criticii* (1923) de *Graniţele criticii* (1956). În acesta din urmă, atît impresionismul cît şi ştiinţifismul sînt respinse fiind extreme ale unor atitudini în principiu corecte. În analiza poeziei, a procesului de creaţie artistică, a evoluţiei istorice, constată cîteodată „inexplicabilul", „inefabilul". Departe de a-l glorifica sau de a-l nega, el îl înregistrează obiectiv, îl circumscrie şi — cel mai adesea — îl evită. Obiectul său este aproape întotdeauna explicabilul, discutabilul; apele iraţionalismului îi repugnă. Criteriul clasicităţii este reformulat mai amplu, mai generos, oarecum în contact direct cu nevoile sociale ale omului modern *(Goethe înţeleptul, Vergiliu şi lumea creştină, Ce este un clasic?)*. Exclusivismul e înlăturat cu totul, Eliot încercînd să găsească locul cuvenit fiecărei valori poetice conform unei dreptăţi critice, exigente în primul rînd faţă de ea însăşi *(Ce este poezia minoră?)*.

Acum, preocuparea sa pentru raportul între limbă şi poezie devine insistentă: un limbaj poetic-dramatic, teren de întîlnire al potenţialului muzical al limbii cu virtuţile conversaţiei, ale limbii de zi cu zi, este ceea ce caută experimental şi teoretic. *(Cele trei voci ale poeziei, Muzica poeziei, Poezie şi dramă)*. În eseul pe care, spre deosebire de majoritatea comentatorilor, îl socotim cel mai important în opera critică eliotiană *(Funcţia socială a poeziei)*, el distinge patru straturi ale funcţiei poeziei: a) funcţiile particulare ale fiecărui gen, b) plăcerea, c) comunicarea şi îmbogăţirea cu o experienţă, un conţinut, şi în sfîrşit, cea mai importantă dintre toate, d) funcţia de menţinere şi de ameliorare a limbii şi sentimentelor unui popor. Este o viziune profundă şi nobilă, care năruie iremediabil orice insinuare de estetism care va fi fost cîndva plauzibilă. De altfel, Eliot a combătut de mai multe ori violent teoria „artei pentru artă". („Poeţii au şi alte preocupări în afară de poezie — altfel, poezia lor ar fi foarte goală"). El ajunge de asemeni la o corectă înţelegere a caracterului naţional al artei şi subliniază importanţa poeziei, mai ales, ca fiind dintre toate artele cea mai legată de un anumit neam şi o anumită limbă *(Funcţia socială a poeziei)*.

Concepţiile istorico-politice ale lui Eliot au fost folosite uneori ca „argumente" în judecarea criticii şi poeziei sale. Am vrea numai să indicăm în treacăt că ni se pare logic ca puţinele manifestări filozofic-politice ale lui Eliot să fie judecate în funcţie de cele literare mai degrabă decît invers. Într-adevăr, Eliot nu vede principiile teoriei literare ca determinate de coordonatele specifice unui domeniu anumit şi limitate la acesta, ci o generalizează şi o extinde (inconştient, poate) asupra întregului domeniu al vieţii sociale. El vede just solidaritatea între diversele activităţi ale spiritului, ale societăţii, dar aplică anumite legităţi ale unui domeniu restrîns (limbă-literatură) şi specifice acestuia asupra întregului domeniu al conştiinţei sociale. Aceste principii, idei, „reguli de funcţionare" pot fi interesante, pot fi ocazional chiar valabile, numai că legităţile comune *tuturor* formelor conştiinţei şi activităţii sociale au un specific propriu, sînt distincte de legităţile fiecărei forme în parte (deşi înrudite). În fond, el aplică mecanic unele principii estetice (sau lingvistic-literare) asupra întregii culturi,

istorii, societăți. T. S. Eliot este un estetizant nu în teoria literaturii, ci în teoria culturii.

Dominante în opera lui Eliot, sînt umanismul cinstit și substanțial, o dăruire exemplară față de vocație, o contribuție răbdătoare la mersul înainte al culturii, proprii pentru eseul estetic în general și comune în esență cu Pater și Chesterton. Prin activitatea lor, eseul estetic englez își dovedește viabilitatea în circumstanțe ostile, capacitatea de modificare și permanență.

THOMAS MANN ŞI ORGANICUL*

Printre luxuriantele clasificări care aproape înăbuşă armătura teoretică a atît de preţiosului său studiu despre critică, Northrop Frye distinge, într-o teorie a genurilor, 4 tipuri de proză literară: romanul, proza fantastică, satira de tip menipean (sau „anatomy") şi confesiunea, şi arată cum combinaţia a 2 sau mai multe dintre ele dă conturul specific unor opere faimoase şi mai greu de definit ale literaturii lumii. El citează ca un caz unde întîlnim aproape complet trăsăturile tuturor celor 4 tipuri posibile de proză *Ulysses* de Joyce. Abordarea aceasta consecvent arhetipală, care face parcă să răsară opera individuală din suprapunerile unor serii de diferite modele originare şi-ar găsi un obiect predilect în romanul lui Thomas Mann, *Doktor Faust*. Căci Thomas Mann pornea şi el, ca şi Joyce, de la pretenţii exhaustive, de la dorinţa de a proiecta în jurul unei structuri epice unitare o scurtă istorie a spiritului german, a unei mari personalităţi, a istoriei contemporane, de a relua (ca în miticele repetiţii iosefine) istoria şi problematica umanului în ansamblul lor, prin serii de succesiuni. Că pentru aceasta tema faustiană se impunea aproape de la sine, se explică dublu. Întîi de toate motivul faustic devenise, încă de la Goethe, un model de istorie a culturii, dar apoi şi pentru că un consens vag făcea din Faust (în ciuda lui Marlowe, în ciuda lui Valéry) un reprezentant al sufletului german (Günther Müller scria o întreagă istorie a sufletului german de la *Faustul* popular la *Urfaust*), mai curînd deci al culturii europene în general.

Procedeul lui Thomas Mann este structural; el distinge figurile lăuntrice fundamentale ale planurilor pe care lu-

* A apărut iniţial în *Gazeta literară*, 15.06.67, p. 8.

crează, caută cîteva puncte de analogie şi apoi le racordează una la cealaltă mulţumită unei geniale şi rafinate virtuozităţi lingvistice; aluzia şi nuanţa sînt controlate cu măiestria unui curtean intrigant. Dar, desigur, în spatele structurilor se ascund valorile şi dincolo de organizare, pentru a cărei recunoaştere obiectivă dispunem de instrumente adecvate, ne putem pune problema organicităţii. Căci ar fi greu să ne îndoim că intenţia lui Thomas Mann a fost de a reconstitui din istoria lui Leverkühn, cu toate seriile ei de conotaţii, un întreg organic.

De aceea era şi nevoie de unificarea printr-un personaj unic, Serenus Zeitblom, bine (vai, prea bine!) conturat, de restituirea istoriei printr-o mască, printr-o per-sona. Cel mai adesea ni se spune că relaţia Zeitblom-Leverkühn este cea a confruntării unei personalităţi demonic-geniale cu tradiţia umanismului burghez. Ceea ce se uită însă, de regulă, este că această înfruntare nu este reală, prezentată ca atare de autor, ca de un arbitru. Zeitblom este şi jude şi parte. Ambiguitatea romanului ne apare astfel mult mai mare decît la prima vedere. Serenus Zeitblom reprezintă „umanismul tradiţional" după propria sa părere, dar multe personaje şi mulţi cititori îl vor fi considerat pur şi simplu drept reprezentantul mediocrităţii, drept filistinismul însuşi. Iar dacă, după cum spun unii critici, Cervantes nu l-a înţeles pe Quijote, atunci nu mai încape îndoială că Zeitblom (cu bună ştiinţă sau de bună credinţă) l-a falsificat pe Adrian Leverkühn, care nu poate fi obţinut la starea sa adevărată decît după calcularea parametrilor de deformare, de torsiune ai comportamentului narativ al lui Zeitblom. Un astfel de mod de a privi lucrurile (care, desigur, ar merita o cercetare mai temeinică şi mai conştiincioasă decît putem face aici) ar schimba perspectiva multor lucruri.

Am vedea altfel demonismul. Spiritul filistin al mediocrităţii neputînd cuprinde în cadrele strîmte ale viziunii sale dimensiunile exacte şi feţele multiple ale unei fiinţe de excepţie o va răstălmăci astfel încît să se adapteze sistemului de categorii care-i stă la îndemînă şi va spune: satanism, demonism. Iluminismul întîrziat al lui Zeitblom se înfioară frivol — pervers în faţa lumii demonice pe care o bănuie; totul devine suspect şi trimis de iad: muzica, erotismul, destinul tragic. El se apropie de arta prietenului (sau

de imaginea pe care şi-o formează despre aceasta), precum marchizul hedonist de Cagliostro şi Mesmer. Interesul de la depărtare pentru aceste abisuri demonice le reduce la nivelul magiei scamatoriceşti a secolului XVIII. Căci spaima sa nu e reală: platoşele sale burgheze sînt prea solide ca să poată fi rănit. Dar această imunitate e proporţională cu inadecvarea instrumentelor sale, prea grosolane pentru a putea percepe corect fenomenul de care se apropie. Tocmai de aceea analogia între desfăşurarea vieţii lui Leverkühn şi desfăşurarea războiului; ea tinde să sugereze că pentru Serenus personalitatea genială e la fel de anormală şi pustiitoare ca un război. Tocmai de aceea şi momentul de copleşitor dispreţ al lui Leverkühn (în discuţia lor despre război) cînd Zeitblom interpretează ca satanism spiritul propriu lui Leverkühn. Iar provincialismul belferului clasicizant interpretează ca o eroare germană ceea ce este în fond (şi obiectiv de astădată) o aventură, tragică poate, a culturii occidentale moderne în ansamblul ei.

S-ar putea continua apoi şirul speculaţiei analizînd dacă nu cumva deformările violente ale blajinului Serenus nu reflectă într-o formă caricaturală şi la un nivel simplist modul în care Mann însuşi (scriitorul burghez determinat de un anumit context social-istoric) este capabil să înţeleagă învăţătura despre organic a lui Goethe, pentru a cărei preluare s-a zbătut aproape toată viaţa. Şi lui Mann însuşi „măreţia exorbitantă şi izolatoare" i se pare ceva îngrozitor şi inacceptabil în eseul în care îl pune pe Goethe sub semnul egalităţii cu Bismarck şi Nietzsche — „coloşi de munte", „impozanţă strivitoare", „supradimensionaţi" — rupîndu-l de epoca ce în multe manuale îi poartă numele şi făcînd din el un exemplar singuratec. Acest fel de a-l înţelege pe Goethe (poate că e neloial să îl alegem, căci concepţia din *Die drei Gewaltigen* nu coincide neapărat cu alte puncte de vedere despre Goethe exprimate de Mann) înseamnă, cu un fel de furie, cu un fel de resentiment al dragostei, reducerea sa la un numitor comun cu Mann: *acest* Goethe devine un exemplu concret a ceea ce va fi în realitate Mann însuşi.

Pentru Goethe, Daimon era ceva organic, sîmburele lăuntric şi invariabil al fiinţei (*geprögte Form die lebend sich entwickelt*), dar colaborînd dezinvolt cu mediul şi întîmplarea, cu ursita şi cu nădejdea, Thomas Mann tînjeşte după

îmbinarea firească a naturii cu spiritul în organic, dar nu o atinge niciodată. În organic, ochiul său exersat depistează de îndată forţa stihială, oarbă, şi, poate, suspectează el prompt, demonică. Organicul goethean nu neagă acest demonic, orice am înţelege prin el, dar menirea sa este tocmai aceea de a-l controla, de a-l exorciza, de a-l integra. Energia nu e neapărat destructivă şi periculoasă, creatorul operează cu ea, e mai puternic decît ea. În *Muntele magic* Mann vorbeşte despre „miracolul" vieţii organice: pentru Goethe aici nu era nimic miraculos, neînţelesul era de la sine înţeles. Acest organic este, ni se spune, un echilibru pe un vîrf de ac (de unde graţie = precizie indispensabilă). Pentru Goethe organicul e ceva mai amplu, mai vînjos, capabil de a îngloba şi nenumărate abateri de la acest dogmatic, pedant şi precizionist echilibru. Unitatea natură-spirit este departe de a se realiza, pentru Goethe, ca şi pentru Chesterton, exclusiv deasupra vieţii medii. Iar dacă acceptăm că excepţia este o formă a normalului, atunci Leverkühn este mîntuit.

Iar după cum energia nu e neapărat destructivă, tot astfel forma nu e neapărat sterilizatoare. Ele pot fi împăcate tocmai în acel echilibru pe care Thomas Mann abia îl mai zăreşte, ca de la mare depărtare. Raţionalismul, vulturul său secret, îl face să reducă instinctiv organicul la relaţie (În *Lotte in Weimar*, Goethe însuşi e pus să spună că semnificaţia nu ar fi decît bogăţie de relaţii). El oferă un model artificial, adeseori extrem de apropiat de produsul natural, dar nu o recreaţie personală. Asupra lui Mann, Goethe acţionează nu catalitic, ci formalizator; iar rezultatul este o copie de-a dreptul schematică, în care fuziunea contrariilor nu e niciodată perfectă. Ironia se strecoară, ea, „experienţa autonegării . . . spiritul în favoarea vieţii" *(Betrachtungen eines Unpolitischen)* demonizînd cînd spiritul, cînd viaţa, răspîndind în jur răceala morţii apropiate. Dacă cineva a făcut pactul cu diavolul, acela e Mann, mefistofelizatorul. Este în această autodistrugere a organicului o disperare, un pesimism radical, care nu ne lasă niciodată să uităm rădăcinile schopenhaueriene ale lui Mann.

În fundul sufletului, Thomas Mann e plin de resentiment împotriva celor cărora echilibrul organicului le-a izbutit. De aceea îl pune pe Zeitblom să povestească, să falsifice istoria lui Leverkühn. Căci bănuieşte, cu nesfîrşită invidie şi groază, că poate, cine ştie, acestuia echilibrul i-a reuşit, că Leverkühn a triumfat acolo unde Thomas Mann însuşi eşuase.

BAROCUL ÎN LITERATURA AUSTRIACĂ MODERNĂ*

Eugenio d'Ors concepe barocul ca un „eon", ca o categorie eternă, recurentă în istoria culturilor sub forme diferite, căutare veşnic reluată a unui „paradis pierdut", recompensă, odihnă şi delăsare după severitatea tăcută a perioadelor de demnitate clasică. El nu ezită să distingă, de pildă, un *barocus archaicus* în Creta, Micena şi Orient, un *barocus finisecularis* incluzînd pe Wagner, Rodin, Rimbaud, un *barocus buddhicus* la întretăierea culturilor mediteraneană şi asiatică sau un *barocus vulgaris* al carnavalelor, al iarmaroacelor şi al serbărilor populare. Părerile sale, utile şi elegante, nu s-au bucurat nicicînd de acceptare generală (ca şi cele ale lui E. R. Curtius care, la altă extremă, vede în baroc doar o specie mai falnică şi mai ilustră a familiei, tot eterne, a manierismelor).

În accepţiunea uzuală a mult disputatei noţiuni, aceea de stil cu precizate determinante istorice, barocul austriac atinge culmi ale înfloririi sale în secolul al XVII-lea (apoi, ca *rococo* în secolul al XVIII-lea). Vitalitatea sa îi înlesneşte, reuşită unică în istoriile Europei, să asimileze în mare măsură valul ascendent al romantismului, dînd naştere stilului Biedermeier a cărui influenţă se prelungeşte de-a lungul întreg secolului al XIX-lea. Acest baroc îmburghezit, voios şi senin, al cumpătului, ascultării şi mansuetudinii sentimentale s-ar fi vrut, prin reprezentanţii săi de frunte (Fr. Schubert, Stifter, Grillparzer, Raimund şi ceilalţi), moştenitorul clasicismului de la Weimar. Nu este, firesc, un simplu paralelism faptul că acest proces se petrecea în anii cînd posesiunile diverselor coroane habsburgice erau pentru prima oară întrunite într-o alcătuire statală mai

* Apărut iniţial în *Luceafărul*, 7.11.1964, p. 12.

definită (1804), în acel amestec heteroclit de teritorii şi de naţionalităţi care mai tîrziu (1867) devenea dubla monarhie dunăreană şi, în care curtea, sistemul de guvernare, de administrare rămîneau fidele formelor statuate în baroc.

Tot tradiţie a culturii baroce — vie, populară — este folclorul humoristic al Vienei, valsul vienez chiar, dar mai ales teatrul popular, al lui J. Nestroy, de pildă. Pe tradiţia teatrului baroc (grav sau comic) se bizuie festivalele moderne de la Salzburg, deliberat concepute de Max Reinhardt şi de Hugo von Hofmannsthal ca parafrază modernă a festivităţilor de conţinut popular iniţiate cu 3—4 secole în urmă de principi eclesiastici. Se susţine adesea că Fritz Hochwälder (cu nimic mai prejos de Max Frisch sau Dürrenmatt, ca să citez doi dintre cei mai de frunte dramaturgi de limbă germană) ar urma tradiţia misteriului medieval. De fapt, el preia forme şi procedee ale dramei populare baroce, ca în *Sfîntul experiment* sau *Joi*, unde forţele întunecate ale teroarei (1938 Hochwälder fuge în Elveţia) sînt combătute de o etică individualistă de nuanţă creştină, sau ca în *1002*, un „Don Juan" în care acţiunea dramatică e susţinută de un singur personaj proiectat în 3 forme, ca de un sistem de oglinzi deformate. Astfel de elemente stilistice se regăsesc la tînărul dramaturg H. Zusanek, elev al lui Max Reinhardt. Egon Friedell (1878—1938), singulară apariţie de original cu geniu, savant diletant şi boem faimos, era tot un elev al lui Reinhardt. Jovial, omenos şi ghiduş, studiile sale de istoria culturii sînt exerciţii subiective, orgii ale detaliului inofensiv şi ale anecdotei nonconformiste, pline de spirit vienez. În clipa în care Gestapo-ul îi bate la uşă (barocul suportă absolutismul, nu şi teroarea), el se sinucide.

Bruckner punea premisele muzicii moderne din restructurarea unor elemente baroce. Un proces asemănător a fost semnalat în treacăt la prozatori de renume ca Musil sau Kafka. El are însă în literatura austriacă o amploare nebănuită, mascată de opoziţia între succesiunea sonoră şi pestriţă a expresioniştilor cu ecou mondial şi micii regionalişti idilizanţi, continuaţi azi de epigoni stifterieni, ca Waggerl sau Urzidil, rapsozi ai lăturalnicului şi ai armoniei calme cu natura. Aşa se face că abia acum începe critica să îl descopere pe Fritz von Herzmanovski-Orlando (1877—1954), grafician la obîrşie. Piesele sale, descinse din Nestroy, sînt

uriaşe divertismente grotesc-macabre. Una dintre ele are 500 de personaje enumerate şi descrise minuţios în introducere de Dr. Walponer şi dr. Fischnaller (*Piesă tiroleză de balauri*). Altele mai scenice *(Împăratul Iosif şi fiica acarului)* rămîn juxtapuneri de episoade capricioase. Povestirile şi romanele sale (cu titluri complicate ca *Spaima mîrţoagelor în plasa de trandafiri* sau *Mascarada geniilor)* tind să se lege în ciclu. Ele se petrec în fabuloasa împărăţie Taroccania (al cărei nume vine de la jocul de cărţi „taroc"), o Austro-Ungarie cu nuanţe bizantine; acolo, în climat adriatic, se constituie ierarhii şi statute, aristocraţi exilaţi se dedau la intrigi bufone. În Taroccania (înrudirea cu statul „Kakanien" propus de Musil este vădită) pînă şi tăbliţele indicatoare sînt numai măsuri de precauţie pentru a induce în eroare pe inamic în caz de război, iar bătrînii organizează mişcări politice pentru orientarea idealului feminin. Sub calambururi, digresiuni stufoase, personaje cu cheie, acţiunea îşi urmează cursul implacabil. Umil funcţionar gogolian, Jaromir, cavaler de Eynhuf, secretar al depozitului de tobe al curţii, pierde o partidă bună — pe fiica lui Zephesis Zumpi (pitic de curte în retragere) — şi se sinucide cu pistolul încărcat cu dinţii de lapte selecţionaţi pentru aniversarea împăratului. Realismul rămîne totuşi minuţios: exegeţii au depistat în Viena case descrise, au operat substituiri de termeni care trădează referiri crude la contemporaneitate.

Albert Paris Gütersloh, alt elev al lui Reinhardt şi pictor cunoscut, a publicat — deşi trecut de 75 de ani — abia recent opera sa principală, *Soare şi lună*, mare roman alegoric-eseistic de verbiozitate asociativă, stufos şi întortocheat. Gütersloh afirmă: „Povestitorul constă din trei oameni: unul care trăieşte întîmplările brute, altul care le dă formă, şi un al treilea care explică trăirile prelucrate . . . ceea ce în timp e o succesiune, apare în idee ca simultaneitate". Privirea atentă descoperă — printre interludii anecdotice, intermezzo-uri exotice, digresiuni savante — polaritatea de acţiune între statornicul şi laboriosul Till Adelseher şi tînărul conte Lunarin, fantast şi vagabond, precum şi felul în care îşi repartizează ei lumea moştenită; semnificaţia romanului ar fi tranziţia de la monarhie la republică (momentul 1918 în Austria).

Volume de proză şi poezie i-au asigurat lui Heimito von Doderer, încă înainte de 1950, notorietate, însă romanele sale celebre *Demonii* şi *Merovingienii sau familia totală* datează din ultima perioadă. Elementele baroce sînt mai discret înglobate, la un scriitor care a învăţat tot ce-i puteau da în această privinţă Jean Paul, Th. Mann, R. Musil. Efortul de a cuprinde simultan multiple unghiuri ale realităţii, multiple perspective posibile, se reflectă în împletirea ornamentală de acţiuni diverse, în gruparea stilizată a personajelor (aşa, în *Demonii*: conflictele perspectivelor personale grupate, ironic, în jurul unui incendiu). Intervenţia continuă a autorului (nu lipsesc nici notele de subsol erudite), în limbaj graţios-dansant, cu ocazionale pasaje în germana de la 1600, subliniază năzuinţa spre alegorie ironică universală. În *Merovingienii*, năstruşnicele relaţii în sînul familiei Bartenbruch urmează, în zilele noastre, cu subtile variaţii, soarta lui Childerich şi a lui Pepin cel Scurt, la 751, satirizînd — spune critica — declinul aristocraţiei europene. Tendinţa satirică e mai pronunţată la autori pe care îi putem aminti tot aici: Georg Saiko sau poate Martina Wied.

Desigur, numai un studiu aprofundat ar putea stabili în ce măsură e vorba de un curent propriu-zis şi ar putea aprecia valoarea sa istorică reală. În orice caz, aceşti scriitori se distanţează de curentele moderniste nu numai aderînd răspicat la tradiţia umanistă a barocului. Romanul eseistic pe care îl practică ei nu este o dizolvare a romanului. În „noul roman" francez, de pildă, elementul eseistic, ca speculaţie psihologică ajunge să se substituie realităţii. La von Doderer şi ceilalţi, eseul apare în paranteze, în proliferarea digresiunilor, ca divertisment erudit. Autorul ezită cu privire la realitate, nu o neagă. Cînd un personaj din *Merovingienii* acumulează podoabe capilare pe măsura succesiunii soţiilor, absurdul apare ca ornament suplimentar, ca mostră, iar nu despuiat şi primordial, vrînd să înfăţişeze sau să releve sîmburii artei şi ai existenţei, ca la unii moderni. În baroc, absurdul e un capriciu ilustrativ, nu un simptom reprezentativ.

În ceea ce are creaţia acestor scriitori mai bun, caracterul baroc devine modalitate de înfăptuire a unui realism ironic. Barocă rămîne numai dispunerea unor elemente de adînci implicaţii contemporane, tratate pe rînd satiric sau

speculativ, grav sau parodic. Monarhia habsburgică slujește numai ca oglindă a bolilor secolului, ca sistem unitar de simboluri, ca deghizare tragi-comică a societății autorului. Acest paradox atît de frecvent definește încă o dată Austria ca pămînt predilect al barocului.

BĂTRÎNEŢE SIMPTOMATICĂ*

Ce scrie un scriitor la bătrîneţe sau ce ar trebui să scrie? Ştim şi noi în linii mari că unii continuă să se tot repete pe sine, fie cu puteri scăzînde, fie cu ameliorări formale, în timp ce alţii se dezvoltă în salturi, pe etape. S-ar părea că în secolul XX mai întîlnim destul de des un alt caz — al creatorului pe care timpul îl îmblînzeşte (Thomas Hardy se încrîncenase la bătrîneţe, iar alienarea la Hölderlin, Nietzsche, Baudelaire nu e decît tot forma extremă a unei încrîncenări). Îl vedem pe Giorgio de Chirico repudiindu-şi geniala creaţie de tinereţe, îl vedem pe irepresibilul Salvador Dali luîndu-se la întrecere cu maeştrii barocului şi Renaşterii. Evelyn Waugh se bifurcă: pe de o parte îşi continuă satira corozivă şi nestăpînită, pe de alta încearcă să o integreze într-o imagine mai largă a lumii, din care soluţia pozitivă, sau fie şi numai speranţa în general, să nu lipsească.

Problema aceasta complicată a continuităţii şi înnoirii în opera de bătrîneţe o găsim ilustrată şi în lucrările din ultimii ani ale lui Ernst Jünger. Opera sa este (în parte) repartizată simetric în jurul unui ax pe care îl constituie al doilea război mondial. La *Furtunile de oţel* (un fel de jurnal din primul război mondial) răspunde jurnalul publicat după al doilea război mondial, *Iradiaţii* — războiul aprobat în cel dintîi este restituit cu oroare crescîndă în cel de-al doilea, ca un fenomen fioros şi rău. La *Lucrătorul*, amarul eseu de tinereţe, în care filozofia istoriei oferă nu o dată prilej de reflecţii dure sau cinice îi va răspunde *La zidul timpului*, în care spenglerianismul rămîne o teorie valabilă numai relativ şi limitat în interiorul unei viziuni de senină

* Publicat în *România Literară*, 2, 1969, p. 20.

şi melancolică acceptare a trecerii geologice a timpului implacabil. Ba chiar *Falezele de marmură*, romanul alegoric de rezistenţă al lui Jünger şi punctul de cotitură din opera sa, pare dur şi estetizant, lipsit încă de generozitatea umană mai largă pe care o întîlnim în *Heliopolis*, romanul postbelic.

Ecoul strădaniilor care au rezultat în astfel de admirabile simetrii interioare răsună încă în *Albinele de sticlă* (Gläserne Bienen, Klett, Stuttgart, 1957). Personajul principal, care ar fi putut fi aproape un purtător de cuvînt al lui Jünger în vreo lucrare de tinereţe — un ofiţer tehnic pătruns de duhul tradiţiei şi de etosul elitei — se confruntă, după cumplitele şi uneori degradantele experienţe ale războaielor civile şi mondiale, cu lumea (tratată aproape ştiinţifico-fantastic) a alienării tehnice, a robotizării care neagă morala. Confruntarea e reală şi dramatică — dar interesant este că autorul nu se confundă cu acest personaj care este în fond un eu al său mai vechi; există o distanţare şi chiar o anume prietenoasă persiflare, mai ales cînd deznodămîntul, departe de a fi tragic-misterios, aşa cum ar fi trebuit să fie în logica personajului, este o acomodare, fie ea şi puţin stingherită sau provizorie. Nu prin referire precisă, ci prin întreaga atmosferă se sugerează demonismul tehnic-economic (ce nu lipseşte cu totul în dezvoltarea postbelică a Germaniei) şi adaptările psihologice şi etice pe care el le impune.

Înseninarea aceasta are şi urmări teoretice, vizibile în volumele eseistice *Tip, nume, figură* (*Typus, Name, Gestalt*, Klett Stuttgart, 1963), şi *Expediţii la frontieră* (*Grenzgänge*, Klett, Stuttgart, 1966). Este vorba întîi de un nou stil eseistic. Argumentaţia progresează prin episoade teoretice care se leagă între ele precum unităţile ce compun o suită. Nu mai este vorba aşadar nici de eseul unitar, sistematic, nici de fragmentarismul ostentativ din perioada antebelică: episoadele numerotate păstrează o anumită independenţă, dar se leagă între ele ca nişte mărgele. Am putea vorbi de un picaresc al teoreticului, căci există un „erou tematic" comun. Acest mod teoretic constituie, am spune, veriga lipsă între stilul eseistic şi stilul simptomatologic. Mai importantă este a doua dezvoltare: orientarea spre analiza simbolică. Aluzia iniţiat-aristocratică din perioada mai veche, îmbibată de un suflu paradoxal şi provocator, este

acum extinsă, matur, la expunerea întregii aure de conotații, simboluri și asociații ale pietrei sau arborelui de pildă. Ne îngăduim să bănuim aici într-o măsură oarecare influența cercetărilor mitice ale lui Mircea Eliade cu care Jünger colaborează la revista *Antaios* (vezi de pildă nr. 4, vol. X, nov. 1968, pp. 313—346). În fine, cea mai importantă și cea mai profundă transformare este părăsirea individualismului radical, aproape șestovian, atribuit fenomenelor și care, fără să constituie note dominante, răzbate nu o dată în paginile lui Jünger; în schimb apare tot mai des, tot în limitele unei gîndiri de tip goethean, preocuparea cu ființa lucrurilor, cu substanța adîncă, nedespărțită și cu raportarea la aceasta a multitudinii lumilor percepute de simțuri și gîndire. Într-un cuvînt problema filozofică principală nu mai este cea a diversității individului, ci aceea a raportului general-particular. Dar poate cea mai interesantă lucrare de bătrînețe este *Vînători subtile* (*Subtile Jagden*, Klett, Stuttgart, 1967), care sintetizează cumva cele 3 genuri principale întîlnite în opera lui Jünger, și anume jurnalul, eseul, povestirea. Este vorba de un volum de amintiri cuprinzînd experiența de entomolog și botanist pasionat a autorului. În loc să apeleze însă la criteriul cronologic, se folosește criteriul tipologic: amintirile și considerațiile sînt ordonate tipologic după ordinele de insecte sau plante care le ocazionează, și care dau de altfel și titlurile capitolelor. Trecutul e reconstituit din zig-zagul acestor „pînze subtile" pentru a surprinde viețuitoarele rare și minuscule. Acestea sînt în fond un fel de hieroglife sau ideograme, după cum mărturisește autorul însuși într-un loc: un fel de semne prescurtate, care pot reînvia și evoca stări de spirit complexe, întîmplări, situații. În acest fel, cartea de față oferă cheia multor pasaje mai obscure sau a unor referiri scurte din lucrările anterioare. După cum Malraux propunea în muzeul său imaginar egalizarea operelor picturale ca dimensiune, epocă, material, manieră, astfel încît să poată să constituie o ordine unică, tot astfel Jünger purcede la o anume egalizare a fenomenelor existenței: plantele și insectele, cu universul lor și cu trăirile pe care le prilejuiesc, se înscriu, dacă le dăm adevărata lor semnificație, într-un plan de unde devin comparabile cu fenomenele de artă și experiențele existențiale, ba chiar aruncă lumină asupra acestora (despre o ciripitoare: „pășește

în sus și în jos cu demnitate barocă. Pieptul roșu este boltit cu mîndrie, bombat; așa se vor fi mișcat în saloanele lor doamnele Brühl, Choiseul, Kaunitz"). Scopul ultim al unei astfel de operații este lărgirea universului și căutarea armoniei. Modul în care se efectuează această dificilă operație place, întrucît exemplifică în mic procesul de umanizare al estetismului.

O SCHIȚĂ A ETAPELOR POEZIEI ENGLEZE MODERNE

1. *Stiluri poetice.* Privită în ansambluri mari, poezia engleză poate fi înțeleasă ca o succesiune de „forme istorice", de „stiluri" (în înțelesul larg al cuvîntului, de morfologia culturii)[1]. Am avea o *poezie medievală* care ar acoperi vreo două secole, de la Geofrey Chaucer pînă aproape de Edmund Spenser. Încă la acesta din urmă sau poate chiar la unii înaintași ai săi apar semnele prevestitoare ale *poeziei Renașterii*, poezie caracterizată prin înflorirea sonetului și abandonarea alegoriei, prin dominația temelor laice, prin tonul vivace, elegant și juvenil. Cel mai de seamă reprezentant al ei este, desigur, William Shakespeare și, odată cu moartea lui, perioada poetică a Renașterii poate fi socotită încheiată. Secolul XVII (îndeosebi mijlocul secolului) este o perioadă *barocă*, în care înflorește școala metafizică, ale cărei teme predilecte sînt erotice și religioase, al cărei ton și ale cărei imagini sînt intricate, cu pronunțată nuanță intelectuală, tinzînd spre un joc al inteligenței și lucidității. Principalul ei reprezentant este John Donne, dar paralel, tot în cadrul barocului englez avem figura lui John Milton cu poezia sa cosmică, patetică, retorică, cu gesticulația sa largă și temele prometeice, titanice. La sfîrșitul secolului, această poezie, care începuse să se piardă în jocuri sterile și abstracte face loc *stilului clasic*, ai cărui principali reprezentanți sînt Dryden și, mai tîrziu, Pope. Ei excelează în genul satiric

[1] Un punct de vedere asemănător a fost exprimat de F. W. Bateson, *English Poetry, A Critical Introduction*, 1950, London (sumara noastră clasificare coincide numai parțial cu cea găsită în acest volum, ed. II, pp. 73—90 și în orice caz respingem determinismul social-economic îngust pînă la rizibilitate a lui Bateson ca și tendințele sale de simetrizare). Interesant în aceeași ordine de idei e Will Sypher, *Fow Stages of Renaissance Style*, Boston, 1955.

şi epistolar, precum şi în poezia didactică şi meditativă care, toate, se adecvau unui stil clar, controlat, urban, cu simţul proporţiei şi al măsurii, de mare rigurozitate formală. Acest stil se menţine pînă spre sfîrşitul secolului XVIII, ce-i drept subminat lăuntric de un sentimentalism crescînd, de o orientare spre natură, spre simţăminte fruste, directe care, pînă la urmă, devin de-a dreptul preromantice. *Poezia romantică* engleză începe cu viziuni şi fantezie descătuşată (Blake şi Coleridge), cu întoarcerea spre folclor şi trecut istoric (Burns, Scott), cu avînturi irezistibile şi uniune cu natura (Wordsworth, Shelley), cu proclamarea omului însingurat şi nesupus (Byron), cu lauda frumosului armonios deplin în sine (John Keats), dar se stabilizează abia odată cu Tennyson şi Rosetti într-un echilibru melancolic ce evită temele mari, atitudinile ferme, zguduirile grave.

Ne mulţumim aici cu această scurtă trecere în revistă care rămîne, inevitabil, un simplu postulat: stilul poetic constituie o realitate obiectivă de ordin spiritual, care are anume „legi" proprii — sau reguli de funcţionare —, o naştere, o dezvoltare şi o moarte. Această realitate are, desigur, nevoie de creatorul individual pentru a trece din potenţial în actual, dar ea nu e pur şi simplu „produsul" creatorului. Produsul creatorului este opera de artă individuală şi materială dar chiar şi aceasta este rezultanta colaborării între individ şi „stilul" supraindividual de îndată ce o considerăm ca făcînd parte dintr-o ordine spirituală mai generală, de orice fel ar fi aceasta. Stilul poetic nu coincide cu perioada întrucît în aceeaşi perioadă pot coexista mai multe stiluri. Totodată — şi tocmai aceasta e o dovadă a independenţei relative a stilului de insul creator — în opera aceluiaşi poet putem întîlni stiluri diferite. Esenţa stilului, fiind, ca şi esenţa insului sau a umanului în general, trans-raţională, ea nu poate fi decît circumscrisă şi ilustrată. Cele două căi principale de acces ar fi deci, bineînţeles, cu excepţia intuiţiei directe, *eseul* şi *analiza stilistic-structurală*. Calea cea din urmă implică pentru fiecare caz în parte definirea unui *vehicul*, a unui *recipient* predilect: o sumă de trăsături structurale constante comune celor mai tipice produse poetice ale unui stil. Încă o dată, nu e aici locul pentru a fundamenta teoretic acest punct de vedere.

2. *Romantismul tîrziu şi unele reacţii împotriva lui.* Postromantismul în declin este poezia dominantă de la începutul secolului nostru. Lumea sa poetică[1] e un tărîm de vis, vag, în care întîlnim grădini triste pe maluri de ocean, în care flaute şi lăute cîntă o muzică languroasă şi clorotică, de o melancolie dulceagă şi subţire, a cărei sensibilitate se apropie de morbiditate; intelectul, discutarea (poetică) a ideii lipsesc cu desăvîrşire. Poezia se rupe de universul social pe care îl simte ostil, lipsit de orice afinitate dar nu încearcă nici o clipă să ajungă la o confruntare aspră, autentică, nu caută rădăcinile existenţiale ale situaţiei, ci se menţine la nivelul meditaţiei vagi pe suprafaţa căreia resentimente şi denunţări plutesc asemeni unor clişee. Nici chiar aşa-numita *poezie georgiană* care înfloreşte în perioada premergătoare celui dintîi război mondial nu aduce nimic nou. Un anumit progres tehnic nu poate acoperi lipsa de vigoare, caracterul discursiv, amabil-meditativ şi mai ales nu înseamnă o coincidenţă între aceste inovaţii formale şi o nouă sensibilitate, o nouă atitudine poetică faţă de lume.

Poezia georgiană este o poezie de tranziţie. Nu putem încă vorbi de începuturile unei poezii moderne şi, prin urmare, nu ne vom opri asupra ei, ci numai asupra anumitor puncte din interiorul ei care par să se lege nemijlocit de poezia modernă.

a) Cel mai mare din acest grup (care mai cuprinde, printre alţii, pe Drinkwater, Gibson, Monro, Lascelles Abercrombie, E. Marsh, R. Hodgson) este tocmai cel dintîi care îi depăşeşte limitele: Walter de la Mare (1873/1956)[2]. Acesta

[1] Vezi în acest sens, F. R. Leavis, *New Bearings in EnglishPoetry*, London, 1932 (cap. 2) pe care îl urmez îndeaproape. Pentru perioada premergătoare primului război mondial am urmat de asemeni pe A. C. Ward, *Twentieth century Literature*, London, 1956, p. 143—196. Contribuţii interesante la problema clasificării şi definiţiei poeţilor secolului XX aduce şi Martin Day, *History of English Literature*, New York, 1964, vol III, pp. 299—339.

[2] Printre volumele sale de versuri se numără *Songs of Childhood* (1902), *The Listeners* (1912), *A Child's Day* (1912), *Peacock Pie* (1913), *The Sunken Garden* (1917), *Flora* (1919), *The Veil* (1921), *Down-adown-Derry* (1922), *Stuff and Nonsense* (1927), *Self to self* (1928), *Poems for Children* (1930), *Old Rhymes and New* (1932), *Bells and Grass* (1941), *Love* (1943), *The Burning Glass* (1945), *Winged Charic* (1951). A scris basme, povestiri pentru copii, piese cu zîne, naraţiuni după Biblie şi Robinson Crusoe.

depăşeşte dulcegăriile inerente georgianismului prin profunzime. El ajunge la o viziune infantilă nu pentru că a scris şi pentru copii, fapt secundar în fond, ci pentru că surprinde, lucru rar în poezie, mentalitatea şi puritatea privirii copilului spre univers, reliefînd simultan ceea ce pentru adult este mai profund, mai vrăjitoresc, mai semnificativ — faptul că pentru copil natura e un miracol, ceva nou, surprinzător. Farmecul său este al inocenţei, el descrie lucrurile mici: un joc de copii, o floare, izbuteşte să prindă imensitatea într-o coajă de nucă, universul într-o privire. Muzicalitatea lui subtilă, tehnica fină, atmosfera de vis sînt de o mare simplitate şi lipsite de ostentaţie. Lumea visului nu mai e un clişeu searbăd, ca la sfîrşiturile victorianismului, ci ceva viu, real, cu o magică putere de atracţie, o alternativă valabilă la lumea civilizată şi ştiinţifizată; ea este un strat real, constitutiv al propriei noastre existenţe, la care ne putem adăpa. Pentru el, chiar moartea e ceva parfumat, înrourat, vrăjit, iar nu descompunere şi anihilare. Imaginile sale cuprind zîne, spiriduşi, gîndăcei, muguri, izvoare răcoroase, fluturi, ciripit de păsări. Treptat, în faza de mijloc tonurile sumbre, pesimiste, se înmulţesc, vălul fermecat al copilăriei e sfîşiat, visul se transformă în coşmar. După 1921, puterile creatoare seacă, el scrie poezie minoră, idilică. Poezia *The Listeners* reprezintă tranziţia între prima şi a doua perioadă.

b) Dar şi alţi contemporani ai georgienilor (mai mult sau mai puţin înrudiţi cu ei) străpung în mai multe locuri zidul convenţiilor şi tradiţiilor, aducînd un suflu mai puternic, mai viu. Poezia lor e energică, adesea epică. Aşa este de multe ori Rudyard Kipling (1865—1936), care scrie balade sau foloseşte ritmul baladesc sau întrebuinţează un nucleu epic. El este unul din primii care (încă în *Barrack-Room Ballads*, 1892), dar şi mai tîrziu, foloseşte un limbaj vorbit, popular, argotic chiar, limbajul cazărmilor, al marinarilor şi coloniştilor. John Masefield (1887—1967) este şi el un poet „realist" care în lungi poeme cu personaje şi acţiune (ce-i drept, adesea banale suite de rime ieftine) include urîtul, durerosul, situaţiile tari, ajungînd la accente de brutalitate şi grosolănie. Şi G. K. Chesterton (1874—1936) cultivă balada *(Lepanto, the Ballad of the White Horse)*, uneori cu implicaţii satirice, totdeauna însă cu o mare siguranţă

în mînuirea formei, capabil să redea jovialitatea, energia, pofta de viață, vitalitatea, ironia și patosul său. Pe aceeași linie mai pot fi amintiți poeți destul de diferiți unul de celălalt, ca A. E. Housman (1859—1936), Humbert Wolfe (1885—1940) sau Roy Campbell (1901—1957).

c) Un suflu opus net victorianismului găsim la grupul așa-numiților „poeți de război" dintre care unii și-au pierdut viața pe cîmpul de bătălie al primului război mondial. Printre ei se remarcă Rupert Brooke (1887—1918), Siegfried Sassoon (1888—1967), Wilfred Owen (1893—1918). Se simte, în ciuda cadrului de bază, efortul de a integra în poezie ceva din suflul vieții moderne, chiar cu aspectele ei mai grave, mai răscolitoare, mai monstruoase. Obiectele lumii reale și sentimentele născute din ciocnirea cu viața își găsesc și ele locul, ca și o orientare spre teme patriotice, antirăzboinice.

d) În fine, tot atît de semnificative sînt transformările înregistrate în poezia peisagistică și a naturii. W. H. Davies (1871—1940), un tipic georgian, Edward Thomas (1878—1917), Edm. Blunden (n. 1896), precum și, în anume măsură, Thomas Hardy (1840—1928), A. E. Housman participă și ei la mișcarea de împrospătare a limbajului poetic, în direcția personalizării; în plus se observă interesul pentru viața de toate zilele al cărei comentariu devine poezia. Ei caută o cale de mijloc între clișeele calofile și desvitalizate oferite de tradiție și pericolul unei receptări fotografice plate. De aici accentul pe caracterul de organizator al intelectului.

Hardy păstrează ca trăsătură principală ideea unui Destin dușmănos și absurd, care batjocorește și umilește omul (episodul, anecdota poeziilor sînt cinice). Ideea morții e echilibrată de vitalitatea și foiala detaliilor; abundența de elemente realiste ale cotidianului dă un caracter de totală sinceritate, de ancorare în soliditatea faptelor. Simplitatea și adevărul izgonesc orice incantație și invenție caligrafică. Blunden reia, aparent, temele unei tradiții peisagistice biseculare, cu imagini mistic-pastorale, filtrate de amintire, în care apar cîteodată nimfe, naiade. Dar acest cadru idilic-clasic nu poate altera fondul de sentiment, profund marcat de experiența războiului, de cruzimea realității. Tehnica sa nu e inovatoare, dar tonul trădează o tensiune intelectuală, îngrijorări și subtilități psihologice care

constituie aproape o ruptură cu tradiția. Pentru Edward Thomas, care a scris relativ puțin, această ruptură se traduce prin tratarea peisajului ca pretext. Interesul său e net pentru explorarea sufletului, raportului poet-natură. Obiectul din natură i se pare un abis ce trebuie explorat, din care trebuie scoase valorile generalizatoare. Temele cele mai curente ale cadrului și ale melancoliei sînt tratate înafara oricărui clișeu romantic și prin ele răzbate un sentiment de teamă în fața întunericului, a necunoscutului și necuprinsului — ce-i drept un sentiment redat mereu răspicat și precis.[1]

3. *Natura poeziei moderne engleze.* Am avut de-a face pînă aici mai mult cu elemente *prevestitoare* ale poeziei moderne, decît cu această poezie însăși. Acestea apar încă în interiorul postromantismului, sînt încercări (în fond, cu ocazionale excepții, eșuate) de a reînvigora o formă poetică pe care istoria o condamnase sau sînt hibride. Ele prevestesc prin *laturi* ale produsului artistic poezia modernă, dar nu sînt niciodată ratașabile la aceasta în întregime sau prin *esența* lor. De multe ori ochiul cititorului modern contribuie la magnificarea (ba chiar deformarea) anumitor detalii, care în ansamblul operei respective joacă un rol secundar. Într-un cuvînt, foarte adesea elementele moderne ale evoluției postromantice dinspre interior sînt moderne numai *prin analogie* sau prin rupere din context. În propriul lor context ele pot fi interpretate altfel, tradițional.

Poezia modernă engleză începe abia cu perioada 1915—1920. Nexurile istorice ale acestei transformări sînt evidente. Transformările de sistem social la nivel planetar, ca și revoluția tehnico-științifică, revoluțiile sociale și războiul mondial, îmbunătățirea vieții dar și mecanizarea ei continuă, periclitarea libertății și a autonomiei persoanei creează o *sensibilitate specială* probabil necunoscută pînă

[1] Este demn de remarcat că această modalitate poetică și-a găsit, singura dintre formele tradiționale, viguroși continuatori pînă în zilele noastre. Printre aceștia se numără John Betjeman (n. 1906) poet de real talent și energică personalitate, cu mult succes la public, R. S. Thomas (n. 1917) foarte original în modul de a combina tradiția și modernitatea și James Kirkup (n. 1923) care are un ton mai ușor și colocvial. Aceștia au fost uneori numiți și „poeți topografici" prin aplecarea lor asupra obiectelor și locurilor.

atunci. Este o sensibilitate agonică, a unui viitor anulat sau periclitat, a unor valori tradiţionale şi asigurate care se clatină. Nesiguranţa, anxietatea, scepticismul se împletesc în ea cu o anume îndîrjire — se caută noi formule de satisfacere a nevoilor umane lăuntrice, în care visul, dorul, fantezia, melancolia să joace un anumit rol. Presentimentul eşecului şi disperarea apar şi ele ocazional. Acest tip de sensibilitate (care a fost asemuit cu cel al manierismului, precum şi cu cel al epocii alexandrine) nu este desigur propriu numai Angliei, ci culturii occidentale în ansamblu şi a devenit suportul şi rezervorul de alimentare al culturii din ultima jumătate de secol.

În cazul *poeziei* engleze putem să mai adăugăm şi o seamă de influenţe strict literare. Reacţia împotriva sistemului de gust al romantismului duce la descoperirea de noi valori. Hardy, cu realismul lui crud e tot mai apreciat. Mai importantă e însă „redescoperirea" lui Gerard Manley Hopkins (1844—1889) care nu publicase nimic în timpul vieţii. Poeziile lui obscure, cu ritmuri ciudate, cu ocazionale desconsiderări ale gramaticii (şi mai ales a sintaxei), cu o tehnică foarte personală şi savantă (rime întreţesute, ecouri, asonanţe, aliteraţii, jocuri de cuvinte, efecte contrapunctice) trădează o sensibilitate contorsionată dar viguroasă. Ambiguitatea ce decurge din relaţiile fiecărui cuvînt cu celelalte va deveni un exemplu pentru secolul XX. Tematica sa mistică (Hopkins era iezuit) va avea un ecou mai slab decît măiestria sa tehnică.

Se naşte interesul pentru zone diferite ale tradiţiei care încep să exercite o influenţă diferită. Spenser, Herrick, Milton, Shelley, Tennyson încep să pară desueţi, în timp ce aprecierea poeziei secolelor XVII şi XVIII atinge o intensitate necunoscută pînă atunci. John Donne şi întreaga şcoală metafizică cu intelectualismul ei subtil şi imagistica ei paradoxală devin un punct de referinţă permanent, după cum anumite aspecte ale clasicismului (disciplină, ordine, fermitatea sistemului de valori, rolul intelectului) devin exemple vrednice de urmat şi admirat. Dinspre exterior se face simţită influenţa simbolismului francez (Baudelaire şi Jules Laforgue mai ales); o poezie modernă, evoluată, cu tematică variată, imagini îndrăzneţe care nu-şi aveau un echivalent în Anglia. Tot astfel, faptul că în America poezia

se dezvoltase mai repede nu rămîne fără urmări: mişcarea imagistă pornită din S.U.A. e importantă şi în Anglia. Ezra Pound, cu uriaşa sa capacitate de sinteză de elemente din provensală, chineză, italiană medievală etc. va fi un ferment viu al modernităţii, *Mauberley*-ul său, rezumatul unei vieţi, mozaic de amintiri, fragmente, uneori citate în limbi străine, cu un amestec de ironie şi sublim, cu tema opoziţiei faţă de societatea uniformizantă, destructivă a tradiţiilor, frumosului, pitorescului, a particularităţilor individuale devine un idol tutelar al poeţilor moderni, chiar şi în amestecul de colocvial şi cult, chiar şi în implicaţiile sale de estetism snob.[1]

Într-un fel, cel mai reprezentativ poet modern este William Butler Yeats (1865—1939)[2] şi anume pentru că el însuşi este o elocventă ilustrare a tranziţiei de la postromantismul victorian la un simbolism englez şi la poezie modernă. Perioada lui de tinereţe reprezintă o perioadă, cea de maturitate alta, total diferită. Yeats este un caz tipic de *Janus Bifrons*. La început un poem nebulos, mistico-magic, înfundat în eresuri populare şi vrăjitoreşti, în aburii septentrionului. Alte poeme din perioada de început sînt estetizante pe linia lui Wilde şi Symonds, decorative, visătoare. Urînd ştiinţa, e atras de cultul frumosului, de teosofie, de credinţe esoterice, de iubirea platonică, disperată sau transcendentă. *(The Lake Isle of Innisfree* e un poem tipic pentru această fază).

---

[1] Ezra Pound (n. 1885) a petrecut în Anglia 12 ani dintre cei mai fertili artisticeşte. În perioada 1908—1920 el publică *Personae* (1908), *Exultations* (1908), eseul *The Spirit of Romance* (1910), *Canzoni* (1911), adaptările după Cavalcenti (1912), scrie o bună parte din *Cantos*, este în centrul imagismului, lansează teatrul japonez *No*, scrie despre vorticism.

[2] Printre volumele sale de poezii se numără: *The Wanderings of Oisin* (1889), *The Wind Among the Reeds* (1899), *In the Seven Woods* (1903), *The Green Helmet* (1910), *The Wild Swans at Coole* (1917), *Michael Robartes and the Dancer* (1920), *The Cat and the Moon* (1924), *October Blast* (1927), *The Tower* (1928), *The Winding Stair* (1929), *Words for Music* (1932), *The King of the Creat Clock Tower* (1934), *New Poems* (1938). A mai scris vreo două duzini de piese în proză şi versuri, nuvele şi povestiri, precum şi importante eseuri care aproximează o filozofie şi estetică simbolică (Mai ales în *A Vision* din 1937). A editat şi a scris prefeţe la Blake, Spenser, Villiers de l'Isle Adam, Berkeley, a antologat vechi scriitori irlandezi, japonezi, indieni. A tradus din Sofocle şi Upanişade.

Tocmai în jurul primului război mondial are loc o transformare marcată, poezia se purifică, se clarifică, caracterul ei hipnotic tinde să dispară. Simbolul iese mai clar în evidenţă, nu mai e vag, impersonal, ci are o subtilitate raţională, se simte în el semnificaţia; o sinceritate subţire intră într-un joc intelectual lucid, viu, cu poftă de paradox. (Vezi *Sailing to Byzantium*).

4. *Faza eliotiană.* Dacă Yeats este cel care prin prodigioasa lui activitate îmbrăţişează două epoci distincte, primul mare poet modern este T. S. Eliot (1888—1964). Iar dacă Eliot este poate cel mai mare poet de limbă engleză al secolului, dacă este primul mare poet modern, el este important şi prin faptul că ilustrează cel mai nimerit atmosfera poetică a deceniului.

Într-adevăr, s-ar părea că după 1920 principalul mod de a diviza poezia engleză este nu după curente ca în Germania sau Franţa, nici după poli şi polarizare ca în Statele Unite, ci după etape pe decenii.[1] Fiecare deceniu ar prezenta în ceea ce aduce el nou un contur şi trăsături specifice. Vom aduce noi înşine numai două amendamente la această concepţie pe care o adoptăm şi anume: definirea profilului distinctiv al deceniului se bazează pe o „exagerare semnificativă" (termenul a fost pus recent în circulaţie la noi de criticul Ovidiu Cotruş), pe o subliniere deliberată a diferenţialului, pe un procedeu care este un auxiliar în cunoaştere; în fond diferenţele sînt mult mai mici, poezia diverselor etape făcînd parte din aceeaşi „formă poetică". În al doilea rînd, trebuie să ţinem seama că un poet anume are o activitate care se prelungeşte dincolo de deceniul pentru care este ilustrativ. El poate fie să evolueze, identificîndu-se şi cu una din etapele ulterioare ale dezvoltării, fie să continue consecvent specificul unui singur deceniu, fără a mai ţine seama de evoluţii ulterioare. (Aşadar, făcînd încadrările

[1] Am impresia că studiul lui Kanneth Allott în *The Penguin Book of Contemporany Verse*, 1962, pp. 15—38 este fundamental şi trebuie acceptat în întregime. De altfel, aproape după principii identice este văzută clasificarea perioadei în D. Daiches, *The Present Age in British Literature*, Indiana University Press, 1958, pp. 22—85 şi 176—246 şi, într-o anumită măsură capitolele scrise de John Holloway (pp. 51—103) şi Charles Tomlinson (pp. 458—475) din ed. B. Ford, *The Modern Age*, Harmondsworth, 1964 (vol. VII din *Pelican Guide to English Literature*).

cuvenite, ne vom permite să ne abatem de la ele ori de cîte ori va fi necesar).

Pe lîngă T. S. Eliot, printre poeţii care ilustrează deceniul III se numără William Empson (n. 1906), Ronald Bottrall (n. 1906) poate Robert Graves (n. 1895)[1] şi James Joyce (1882—1941)[2] şi alţii. Trăsăturile comune ale acestei poezii sînt un intelectualism lucid, de o factură adesea ermetică, ambiguă, livrescă. Limbajul, cînd colocvial, cînd ultraintelectual, trădează o orientare citadină, scrisă din punctul de vedere al unei sensibilităţi în care satira şi ironia ocupă un loc de netăgăduit. Densitatea este sporită de citate, aluzii, note, trimiteri. Concepţia de bază este că valorile şi cultura se cer apărate împotriva barbariei, mediocrităţii, nivelării care se află în ofensivă în societate şi trebuie salvate. Dacă Empson nu trece cu mult de jocul ambiguu-intelectualist, dacă Graves prin personalitatea lui complexă nu poate fi epuizat de formula epocii, Eliot o ilustrează prin însăşi problematica sa.[3]

Într-adevăr, îi putem înţelege întreaga poezie ca o dramatică confruntare cu sfîrşitul unei tradiţii. Este dominat de sentimentul sfîşietor al încheierii, al terminării, al capitulării şi al morţii (lente şi dramatice). Originea social-istorică a unei astfel de problemetici este, firește, evidentă. Prima sa fază (coincizînd în linii mari cu perioada 1915—1930) e pesimistă şi satirică, satirizează sfîrşitul ca oboseală, captează semnalele descompunerii, descrie stări de spirit ale societăţii ca asamblu, zone lirice frecvente fiind oboseala, leşinul, neputinţa, goliciunea, eşecul, plictiseala,

---

[1] Mai puţin modernist decît alţii, acesta scrie o poezie clasicistă şi mitică, într-o modalitate care acoperă atît deceniul III cît şi IV. Opera sa de romancier, deşi foarte populară, e mai puţin valoroasă.

[2] *Chamber Music* (1923) şi *Poemes Penyeach* (1927).

[3] *Prufrock and other Observations* (1917), *Poems* (1919), *Ara Vos Prec* (1920), *The Weste Land* (1922), *Journey of the Magi* (1927), *A Song for Simeon* (1928), *Animula* (1929), *Ash Wednesday* (1930), *Marina* (1930), *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), *Four Quartets* (1936—1943), *The Cultivation of Christmas Trees* (1954). A scris mai multe piese în versuri şi eseuri fundamentale pentru gustul poetic al perioadei moderne care, în majoritate, au fost cuprinse în volumele *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), *After Strange Gods* (1934), *The Idea of a Christian Society* (1939), *Notes towards the Definition of Culture* (1948), *Selected Essays* (1951) şi *On Poetry and Poets* (1957). A tradus din St. John Perse,

mediocritatea (*Preludes, Portrait of a Lady, The Love Song of J. Alfred Prufrock*).

Treptat nota de cruzime satirică se înteţeşte, mai ales în ciclul *Sweeney* care descrie zdrobirea masivă a culturii de către materialitatea burgheză. Apar aluziile, imaginile disjuncte, tendinţa este de la ironia fină la grotesc-sălbatic.

Punctul culminant al acestei faze îl reprezintă o critică totală manifestată mai ales în *Weste Land, Gerortion, The Hollow Men*. Critica socială sau de stare de spirit capătă o dimensiune metafizică. Întregul univers este în decădere, se descompune. Pesimismul este depăşit ajungîndu-se la certitudinea unei disperări totale. O nefertilitate spirituală completă împiedică orice speranţă. Tehnica aluziei, a citatelor şi colajelor ajunge la o măiestrie cu totul excepţională. Tenebrele devin o obsesie.

În felul acesta satira şi pesimismul se transformă în apocaliptic. Dezvoltarea ulterioară a lui T. S. Eliot nu se mai identifică cu linia generală a poeziei engleze, deşi este profund relevantă pentru poetul însuşi (şi deosebit de valoroasă). Direcţia este integratoare. La început pur şi simplu prin înseninare, prin şansa reînnoirii (ciclul *Ariel Poems*, 1927—1930), sfîrşitul este acceptat cu speranţa vagă a unui viitor, cu melancolia potolită care întrezăreşte o armonie. În fine (*Four Quartets*, 1935—1942) problema sfîrşitului este transpusă în planul filozofic, al luptei eterne a omului cu timpul. Dialectica permanent-trecător, scurgere-revenire reprezintă forma sublimată care încoronează evoluţia poetică şi ideologică a lui Eliot: lupta cu timpul este o permanentă recucerire a unui teren de fiecare dată pierdut, la infinit.[1]

5. *Faza Auden*. Dar în timp ce T. S. Eliot soluţiona astfel problemele pe care el însuşi le ridicase, o nouă generaţie apărea în poezia engleză, în frunte cu atît de însemnatul W. H. Auden (n. 1907), secondat de alţii, ca Luis Mc Neice (1907—1963), Stephen Spender (n. 1909), Cecil Day Lewis (n. 1904); împreună, aceştia vor domina deceniul IV, înzestrîndu-l cu un profil destul de deosebit de cel al dece-

[1] O dezvoltare asemănătoare are Dame Edith Sitwell (n. 1887) însă la un mod mai frivol şi minor (ceea ce nu înseamnă o negare a valorii ei reale); de la o poezie simbolistă, pură, sclipitoare şi exterioară spre aprofundare „metafizică". Poezie interesantă a scris şi fratele ei Sacheverell Sitwell (n. 1897).

niului precedent. Acela avusese o motivare socială indirectă, în timp ce raportarea la realitate a lui Auden și a prietenilor săi este directă și francă. Gîndirea marxistă (pe care n-au înțeles-o totdeauna pe deplin, și pe care unii dintre ei au abandonat-o mai apoi) exercită o puternică influență asupra lor, în sensul unei conștiințe mai acute a evenimentelor politico-sociale. Un moment hotărîtor pentru fiecare dintre ei îl constituie sprijinirea forțelor republicane în războiul din Spania. Paralel cu aceasta merge încercarea de a valorifica poetic și subconștientul în lumina învățăturii freudiste. Apropiați cumva de tradiția poeților-soldați, ei arată uneori o anume neglijență față de formă decurgînd din caracterul ușor ziaristic al poeziei lor, folosesc un limbaj curent, resping orice teme esoterice. Și aici ironia este mereu prezentă, dar împlinește funcții noi, precise — are un rol activ, chiar demascator, nu sceptic. (Așa în poemele lui Spender, *Ultima ratio regum*).

O consecință firească a unei astfel de atitudini este interesul pentru așa-numita „poezie ușoară" *(light verse)*. Acest gen de poezie, foarte popular, care uneori frizează vulgaritatea este reluat la un nivel superior, revalorificat tocmai prin dimensiunea ironiei. Se reiau în același fel forme fixe tradiționale cum ar fi sonetul, *terza rima*, balada (tocmai pe linia contactului cu un public mai larg, pentru o mai bună accesibilitate a satirei și ideilor), precum și unele forme ca aliterația, asonanțele. Îndeosebi Auden este cel la care găsim acest interes pentru virtuozitatea tehnică (în *O, where are you going* de pildă).

În general, Auden[1] depășește limitările și localizările colegilor săi de generație, are aptitudini de generalizare poetică mai mari. Lucid, el construiește cadrul adecvat cuprinderii unei societăți damnate în care abundă motive și imagini ale bolii și morții; peste tot e prezent un Inamic misterios, sîntem purtați prin peisaje cataclismice, prin

[1] Printre volumele sale de poezii se numără *Poems* (1930), *The Orators* (1932), *Look Stranger* (1936), *Another Time* (1940), *New Year Letter* (1941), *For the Time Being* (1944), *Nones* (1951), *The Shield of Achilles* (1955), *Homage to Clio* (1960). A scris piese radiofonice (în colaborare cu Christopher Isherwood) și librete, a publicat mai multe antologii și traduceri (Cocteau, Goethe, Weinheber), a publicat numeroase eseuri, parțial culese în *The Enchafed Flood* (1950) și *The Dyer's Hand* (1962).

industrii distruse, peste frontiere cu sîrmă ghimpată care indiguiesc inerţiile şi osificările. Tehnica cinematografică sau elocvenţa publică sînt uneori folosite, ca şi versul popular *doggerel*, pentru a realiza demistificarea (de multe ori în sens marxist: evident, Auden dispune de o bună stăpînire a noţiunii de *alienare*). *The Shield of Achilles*, cu alternările sale semnificative de scene e o magnifică realizare.

Insistenţa asupra alienării, ca şi înclinarea spre generalizare îl vor împinge totuşi pe Auden în afara marxismului. În gîndirea sa se va simţi după al doilea război mondial influenţa teologiei protestante şi mai ales a filozofiei lui Kierkegaard. Tonul devine mai intelectual-teoretizant, se apropie de cel al comentariului eseistic. Perfecţiunea sa tehnică sporeşte, ajungînd la o sinteză a diverselor modalităţi precedente. Simbolurile lui sînt acum adesea geografice, el trecînd de la lumea strict urbană, la un nivel global. Ca de la mari înălţimi, planînd deasupra suprafeţei planetei, Auden vede teritorii civilizate, organizate, peisaje umanizate şi simbolice (mai ales ciclul de *Bucolics*)[1].

6. *Momentul Dylan Thomas*. Între timp, deceniul V aduce propria sa reacţie, destul de severă faţă de cel precedent. Apărea o poezie neo-romantică, bogată în imagini foşnitoare, ancorată în subconştient sau în străfunduri mitice, cu o rigoare atît de limitată încît se învecinează uneori cu supra-realismul, ba chiar cu beţia de cuvinte. Imagistica ei prolixă, nestăpînită, spasmodică vădea cîteodată o lipsă de justificare intelectuală, alteori un cult al groazei sau o apropiere de religie. (De altfel, s-a şi vorbit de mişcarea „Noul Apocalips"). Pe lîngă alţi scriitori mai puţin însemnaţi cum ar fi Sidney Keyes (1922—1943), Norman Nicholson (n. 1914)[2], putem vorbi de doi poeţi de va-

[1] Un foarte valoros poet, Edwin Muir (1887—1958), fără a face parte din grupul Auden, se înrudeşte cu acesta, ba chiar îl precedă, prin înclinarea spre mit şi parabolă, prin sentimentul primejdiei acute şi prin transpunerea absurdului în poezie. (Este traducătorul lui Kafka în engleză). Deşi mai în vîrstă, principala sa activitate poetică se desfăşoară în deceniul al IV-lea. Hugh Mac Diarmid (n. 1892) se înrudeşte cu grupul Auden prin caracterul militant, protestatar al poeziei sale. Scoţian (ca şi Muir) el reia foarte interesant dialectul şi modalităţile lui Dunbar. Lirica sa e adesea satirică.

[2] Am putea adăuga aici şi pe Vernon Watkins (n. 1906) sau John Heath-Stubbs (n. 1918) despre care s-a afirmat că sînt neo-romantici fără modernismul lui Dylan Thomas.

loare ieşită din comun, şi anume de George Barker (n. 1913) şi mai ales de Dylan Thomas[1] (1914—1953). Acesta din urmă are o exuberantă fervoare poetică, reacţii spontane, nearticulate şi naturale. Dincolo de obscuritatea expresiei se simte avîntul, energia, o vitalitate frenetică.

7. *Neo-augustanii.* În fine, deceniile VI şi întrucîtva VII stau sub semnul unei poezii care a fost numită „neo-augustană", o poezie normală, mijlocie, lipsită de emfază. În ea, prezenţa unui contact social e simţită ca ceva firesc, de la sine înţeles (nu subliniată, ca în deceniul IV), se caută păstrarea speranţelor şi convenienţelor. Este o poezie politicoasă, care respinge pasiunile romantice şi a cărei ironie ascunde o anume timiditate. Accentul e din nou pe inteligenţă, dar în mai mică măsură pe cultură şi pe complicaţie. Se simte dorinţa de comunicare, dar fără a se simplifica, fără a se face concesii în ce priveşte complexitatea mesajului. Se renunţă aşadar la hiperbolă de dragul economiei şi eleganţei mijloacelor şi se caută o fineţe şi un rafinament neostentative. Ea nu se angajează, evită controversa şi într-un mod cam conformist şi filistin uneori escamotează realităţile mai brutale: o poezie neaventuroasă, igienică, dar destul de sterilizată. Cel mai tipic poet al acestei generaţii este Philip Larkin (n. 1922), dar multe alte nume ilustrează la fel de bine orientarea ei. Vom cita pe Kingsley Amis (n. 1922), Donald Davie (n. 1922), John Waine (n. 1925), poate Roy Fuller (n. 1912) şi Thomas Kinselle (n. 1928) şi, în orice caz, Robert Conquest (n. 1917) care a şi teoretizat mişcarea, iar prin antologia *New Lines* (1956) i-a creat o platformă comună.

Acuza de idilizare a dus în chiar interiorul grupului la o ruptură. S-a născut tendinţa spre o poezie cumva mai violentă, revoltată cel puţin ca stare de spirit, într-o atitudine de nesupusă opoziţie, de impulsivitate. Deosebirea între cele două aripi nu trebuie exagerată. Totuşi Ted Hughes (n. 1930), Peter Redgrove (n. 1932), Sylvia Plath (1932—1963), Anthony Thwaite (n. 1930), Geoffrey Hill (n. 1932) şi alţi cîţiva au desigur nota lor personală tot astfel după

[1] Printre volumele lui se numără: *Wighteen Poems* (1934) *Twenty-five Poems* (1936), *The Map of Love* (1939), *New Poems* (1942), *Deaths and Entrances* (1946), *In Country Sleep* (1952). A mai scris scenarii, convorbiri radiofonice, o piesă, cîteva povestiri.

cum D. J. Enright (n. 1920), John Fuller (n. 1927) sau Gavin Ewart asigură o revenire *sui generis* la modul parabolic-colocvial al deceniului IV. Poezia *My Sad Captains* de Thom Gunn (b. 1929), poate cel mai talentat din tînăra generaţie include, s-ar părea, suficiente trăsături ale fiecăreia dintre ramurile amintite pentru a fi un eşantion grăitor al întregii perioade.

Dar după 1965 tot ce este mai interesant şi nou în poezia engleză se înscrie în sfera experienţei tipografice, a artei citatului, a utilizării matematicii şi a maşinilor cibernetice. Această artă „ambientală" nu dispune încă de aparatura critică necesară interpretării ei corecte.

NEGAȚIE ȘI AFIRMAȚIE LA EVELYN WAUGH*

În istoria literaturii engleze, scriitorul catolic ocupă un loc aparte, profund deosebit de cel al scriitorilor de apartenență catolică din alte țări ale Europei, îndeosebi cele mediteraneene. El este aproape predestinat de condiția sa să aibă un profil particularizat în galeria portretelor literare. O primă cauză este originea sa, acel specific protestantian anglo-saxon, puritan în pragmatic, care dat fiind că răspunde unei psihologii naționale răzbate chiar și în altă variantă a creștinismului. Altă cauză este tot istorică: de la elizabetani încoace scriitorul catolic englez aparține unei minorități restrînse, unui grup persecutat cu o consecvență și furie aproape inegalată în istoria modernă (este suficient să amintim că discriminarea politică și cetățenească împotriva sa dispare din legislație abia spre mijlocul secolului al XIX-lea). De aproape 400 de ani el se află în *diaspora*, într-o ecluziune adesea severă, care cîteodată implică lupta disperată pentru supraviețuire. Segregația aceasta arbitrară oferă scriitorului persecutat o poziție privilegiată; o anumită distanță față de societatea care îl înconjoară, pe care o poate privi cu detașare, ca unul ceva mai puțin legat de limitele inerente spiritului vremii. Vrînd-nevrînd el glăsuiește în numele unei minorități, se află într-o situație limită, e plasat în opoziție, poate ușor face pasul spre revoltă, este îndemnat să caute alternative la o stare de lucruri pe care e constrîns, violent și palpabil, să o considere (cel puțin într-o măsură) intolerabilă.

Nu este deci de mirare că scriitorul aflat într-o astfel de situație dobîndește un stil cultural specific: el se va putea

---

* O variantă mai amplă a textului de față a apărut în volumul E. Waugh, *Declin și prăbușire*, E.L.U., București, 1968.

îndrepta spre două atitudini. Cea dintîi va fi spre interior, spre valorile reale, durabile şi secrete ale sufletului şi ale viziunilor interioare (aşa vor proceda Thomson, Newman, Hopkins şi alţii, mai cu seamă în secolul al XIX-lea); cea de a doua va fi o orientare spre exterior, dar nu fuga de realitate, ci împotrivirea, atitudinea *satirică* (ea este cu strălucire ilustrată înainte şi după 1700 de Dryden şi de Pope). Abia în secolul nostru un Chesterton, un Graham Greene şi alţii vor şti să unifice într-un fel aceste două atitudini. În schimb Evelyn Arthur St. John Waugh (1903—1966) continuă cu strălucire linia marilor scriitori satirici ai Angliei. Imaginea sa este cea a unui excentric, capricios şi impredictibil personaj la marginea societăţii (Frances Donaldson, *Evelyn Waugh, Portrait of a Country Neighbour*, Londra, 1967), detestînd prostia pînă la durere fizică: „Îi simpatiza pe cei mai eleganţi dintre intelectuali şi pe cei mai intelectuali dintre eleganţi. Afară de aceştia nu-l simpatiza nici pe el nimeni". Îi plăcea să pozeze în chip de boiernaş de ţară demodat, „amestec de profesor distrat şi de colonel irascibil".

Această mască a unui tip uman ilustrează în bună parte idealurile lui Waugh. Dar au existat acestea sau să-l considerăm pe Waugh mai bine ca unul din acei satirici care nu mai trec din stadiul ofensei în cel al ofensivei, care rămîn cantonaţi în negare? Satiricii tradiţionali rămîneau cantonaţi în negaţie, pentru că afirmarea unor valori sau criterii era de la sine înţeleasă, cei moderni pentru că o astfel de afirmare li se pare imposibilă. Nu astfel Waugh. Este drept că şi pentru el actul originar al creaţiei este negaţiunea. Dar întreaga sa evoluţie poate fi înţeleasă (poate simplificînd puţin lucrurile) ca o schimbare treptată a raportului între afirmaţie valorică şi negaţie satirică şi ca o luptă a sa pentru schimbarea acestui raport. Această luptă se poate urmări de-a lungul principalelor lucrări. În romanele din epoca antebelică accentul este exclusiv pe satiră. Lumea din aceste romane e dominată de plictiseală şi frenezie. Personajele sînt pradă unei revolte fără obiect, care s-a stabilizat într-o agitaţie monotonă şi absurdă. Societatea s-a descompus în unităţi individuale aproape impersonale. Aceste unităţi caută să se regrupeze, şi astfel iau naştere microgrupările sociale cu care operează cel mai des Waugh:

coteriile, serii de cercuri închise, artificiale, care îşi creează coduri arbitrare pentru a substitui tradiţia de care sînt lipsite. Ele trebuie, pentru a supravieţui, să se menţină într-o stare de continuă mişcare şi transformare. Dar cum aceasta nu poate fi o evoluţie organică sau un progres, ea devine exhibiţionism şi invenţie ieftină. Nesiguranţa şi dezgustul de sine caută să creeze o faţadă de vitalitate, forţă, siguranţă, care să fie deci exact contrarul său. (Menirea romancierului este nu să demaşte sistematic, programatic, teoretic, părelnicul ci pur şi simplu să indice cu un zîmbet calm şi crud acele simptome evidente ale minciunii, acele cîteva puncte uşor vizibile cu ochiul liber care, o dată observate, nu mai pot îngădui nici o iluzie). Faţada aceasta deci, oricît de artificială ar fi, e prezentată întocmai cum se vede: nici cum o proiectează constructorii ei, nici cum se vede din culise: dar, pentru cel care vrea să vadă, e de ajuns şi atît. Ce fel de mişcări sînt acestea? Sînt experienţele ieftine, succesiunea modelor, zbîlţîiala suprafeţei, clişeele mondene care ar vrea să fie luate drept deplasări în interesul realităţii. Personajele fug fără oprire, cuprinse de panică în faţa stagnării şi ordinii. Veselia frenetică se amestecă cu angoasa surdă. Generaţiile vechi acceptă cu stupiditate domestică şi neputincioasă stupiditatea isterică a celor tinere. Atmosfera de nebunie sterilă şi senzualitate, de sărăcie, decădere şi nervozitate este în esenţă aceeaşi pe care o găsim la tînărul Huxley, la Anthony Powell, la T.S. Eliot. (Outrage este un fel de Prufrock. În general, satira lui Waugh este întru totul eliotiană: etapele evoluţiei celor doi sînt întru totul similare, satira din perioadele lor de început e cam la fel, Sweeney ar putea oricînd să apară la Waugh, soluţiile lor sînt identice). În *Decline and Fall* se satirizează violent şcoala (cu sacrosanctele Oxford şi liceele de elită, *public schools*), arhitectura modernă, abstracţionismul, închisorile şi reforma lor, morala înaltei societăţi, valorile convenţionale. Alteori, la acestea se adaugă umanitarismul ieftin, presa. (În *Scoop*, lordul Cooper îl trimite pe candidul Boot în Ishmaelia cu instrucţiuni precise: patrioţii trebuie să învingă, războiul să fie încheiat pînă la sfîrşitul lui iulie. Ziarele poartă denumiri ca *Bruta cotidiană*, *Bestia cotidiană* şi *Excesul cotidian*). Religia şi tradiţia înseşi apar în formele lor convenţionale ca ceva

ridicol şi nesemnificativ. În *A Handful of Dust*, Tony Last =-ultimul), reprezentantul spiritului victorian, este plicti-(sitor şi stabil, îşi inventează o vocaţie de gentilom de ţară, joacă cu abnegaţie un rol care nu mai reprezintă nimic decît o rutină demodată, cu prea puţin preferabilă freneziei moderne a imoralei sale soţii Brenda. Familia nu mai înseamnă nimic: Brenda răsuflă uşurată cînd află că cel mort într-un accident e fiul, nu amantul. Pentru Tony Last religia este pur şi simplu un factor ordonator al duminicilor, predicile scrise pentru garnizoanele militare din India sînt total irelevante, rupte de conţinutul real al vieţii. Doamna Melrose-Ape *(Vile Bodies)* beţivă şi perversă, transportă un corp de 7 fete cu nume de virtuţi creştine pentru a predica Evanghelia: treptat acestea se dedică prostituţiei. În *Decline and Fall* apare figura lui Prendergast, paroh modern necredincios, de o cumsăcădenie penibilă. Personajele principale (privite fără antipatie) sînt jucării în mîna unui destin ininteligibil. În *Vile Bodies* Adam Symes pluteşte fără armă şi busolă în marginea societăţii. Tot acolo, maiorul veşnic beat nu ştie nimic, nu poate nimic, e total neangajat, dar indiferent, invulnerabil parcă, sigur de sine. El este totuşi o excepţie: eroii sînt mai adesea inocenţi şi pasivi, victime uimite ale evenimentelor (Pennyfeather, W. Boot, Tony Last, Nina, Adam). Aceşti anti-eroi candizi, puşi în contrast cu lumea în care trăiesc sînt „totdeauna prezentaţi ca bîjbîitori, uluiţi, supăraţi, ironici, frustaţi şi izolaţi... Dar oricum ar fi, slabi sau bravi, pătrunzători sau dezorientaţi, unica lor caracteristică constantă este că, asemeni autorului şi creatorului lor, ei nu izbutesc să desluşească niciodată o ordine în existenţă şi numai rareori o Menire" (S. O'Faolain, *The Vanishing Hero*, Londra, 1956, ph. 16—17). (De altfel, referindu-se la aceste personaje Kingsley Amis mărturiseşte că romanul englez postbelic, cu combinaţia sa de „violent şi absurd, grotesc şi romantic, de farsă şi groază" are ca patroni tocmai pe Waugh şi pe tînărul Huxley). Iar J. Carens (în *The Satiric Art of Evelyn Waugh*, University of Washington Press, Seattle, 1966 — poate cea mai bună monografie dedicată lui Waugh) apreciază că în *Decline and Fall* nimic din lumea descrisă nu are sens. Între cauză şi efect nu domnesc raporturi previzibile şi raţionale. Între acţiune şi consecinţă există disproporţia cea mai completă, cauzalitatea e traumatizată.

(S-ar părea că ascultăm un pasaj dintr-un cunoscut poem de Eliot: *Oameni găunoşi*, am adăuga). Iar Eric Linklater, un alt comentator, opinează şi ne raliem întru totul părerii sale, că lumea lui Waugh este mult mai dură ca cea a lui Hemingway, căci ea este „acceptarea calmă a unei succesiuni iraţionale, scînteietoare, nedrepte şi predestinate, a evenimentelor". Îndărătul acestei dureri, violenţe şi nedreptăţi, se ascunde numai „o putere arbitrară şi de nepătruns".

Nu ne surprinde de loc că, aşa după cum din scepticism decurgea frenezia, din frenezie arbitrarul şi absurdul, tot astfel cel din urmă se învecinează cu coşmarul şi apocalipsul. Moartea pîndeşte flămîndă sub suprafeţele sbuciumate. Agatha piere într-un vîrtej al vitezei, se dizolvă parcă în mişcare pură *(Vile Bodies)*. Şi tot acolo un epilog rînjeşte fioros ca scheletul de pe frescele medievale de dans al morţii; halucinaţia agitaţiei futile se condensează brusc în groaza palpabilă şi nemijlocită a războiului *(Vile Bodies)*, a barbariei *(A Handful of Dust)*, a antropofagiei *(Black Mischief)*. Procesul e acelaşi ca în poezia lui Auden şi Spender scrisă în aceeaşi perioadă. Groaza şi tragicul sînt risipite ca un văl subţire peste toată opera; nu se ajunge la *conflict* tragic ci, numai, pe neaşteptate, la *situaţii* de coşmar. Gluma se schimbă în seriozitate mortală. Căci strălucirea mişcărilor ascundea poate direcţia lor. Frenezia e mai mult decît sterilă: ea împinge înapoi spre anarhie, spre haosul originar. Un caz tipic îl constituie în *Black Mischief* cuplul Seth (tînăr şi paranoic împărat al Azaniei) — Basil Seal (excrocul neruşinat, anarhistul burghez de „stînga", fiu de deputat conservator). Aceştia încearcă să impună Azaniei, stat subdezvoltat şi arhaic un „Plan de un an", pentru aducerea ei la nivelul modern; practic ei nu fac decît să distrugă formele vechi fără a reuşi să constituie noul. Planificarea nerealizată nu reprezintă decît transpunerea fidelă a codurilor artificiale ale coteriei într-un mediu exotic. (Numai că aici haosul organizat e învins de o tradiţie primară, inconştientă. Cu superbă nepăsare această voioasă inerţie răstoarnă sterilitatea agresivă ce căta să li se impună. Waugh nu e de loc rasist aşa cum s-a spus uneori: dimpotrivă e net de partea indigenilor). Şi mai răspicat sînt spuse lucrurile la sfîrşitul romanului *A Handful of Dust* unde eroul principal este luat prizonier în junglă de un maniac care îl obligă să-şi petreacă tot restul

vieții citindu-i cu voce tare romane de Dickens, pe cînd soția sa își petrecea restul vieții în lumea, altfel dar tot primitivă, a Londrei mondene. Nu pentru a limpezi lucrurile definitiv, Waugh a scris și un sfîrșit alternativ la roman (apărut în 1936 în volumul de schițe *Mr. Loveday's Little Outing*) în care eroul evadează, scapă și se întoarce la Londra. Cele două situații sînt prezentate ca echivalente.

Adversitatea lui Waugh se îndreaptă deci, la urma urmei, spre haos și anarhie. Aceștia sînt marii săi dușmani și lor trebuie să le opună ceva. „Soluția" pe care o oferă este la început pur și simplu un fundal vag, un cadru subțire, abia schițat, atît cît să țină laolaltă acțiunea în *Decline and Fall* sau chiar în *Vile Bodies*. Avem din cînd în cînd apariții stabile: ca părintele Rothschild S.J., atotștiutor și atotputernic, calm, sigur de sine, angajat în tot, cu un umor în fond puțin sceptic, sau acel Anchorage House, simbol al unui trecut nobil cu oamenii de acolo „oameni pioși și onorabili. . . femeile lor îmbrăcate în stofe bogate și trainice, bărbații cu pieptul acoperit de decorații: oameni care își reprezentaseră patria în locuri străine și-și trimiseseră fiii să moară pentru ea pe cîmpul de bătălie, oameni cu o viață cuviincioasă și temperată, nerafinați, neafectați, nestingheriți, fără ifose și ambiții, cu judecată independentă de excentricități izbitoare, oameni cumsecade. . . curajoși și oarecum irațional, o admirabilă falangă a unei orînduiri care se ducea, apropiindu-se așa cum cîndva, în Ziua de Apoi, sperau să întîlnească pe Făcătorul lor, cu aceeași cordialitate francă și demnă". În general, casa, conacul, palatul, arhitecturalul sînt folosite ca formulă sintetică, „prescurtări" pentru Anglia georgiană, solidă și grațioasă, ornamentală dar logică, a cărei imagine ilustrează, deși nu perfect, complexul de valori apărate de Waugh. Boot Magna Hall (în *Scoop*), Helton Abbey (în *A Handful of Dust*), Brideshead sînt astfel de simboluri arhitecturale, după cum în *Decline and Fall* distrugerea conacului *King's Thursday* de către Margot Beste-Chetwynde, proxenetă aristocrată, este un moment simbolic de mare forță: înseamnă distrugerea frumosului, tradiției, ordinei de către pragmatismul abstract, impersonal și dezumanizat. Prin urmare la început afirmativul autorului e abia atins, efleurat, el ne este sugerat prin cîteva simboluri al căror rol este să servească drept referință,

să reliefeze prin contrast acțiunea. Acest afirmativ este implicația estetică a unui tip de „existență integrală și ghidată" găsit ca atare numai în trecut. Lucrurile se schimbă treptat în a doua jumătate a carierei sale literare cînd, foarte adesea, afirmativul începe să joace un rol mai important.

Afirmativul lui Waugh se dezvăluie a fi, în ciuda sa, în mare parte de natură romantică, nostalgică. De exemplu, dacă sprijină sistemul din Kenya și Aden, o face pentru că vede în ele o reînviere a Angliei secolului al XVIII-lea, bazată pe gentilomul de țară, luminat, amabil, generos spre care „privește înapoi cu neafectată stimă și regret". Este aici, poate o oarecare doză de kiplingianism, dar totalitarismul modern îl repugnă categoric, Waugh este un conservator din romantism cînd se simte legat de grația ordinei patriarhale și el însuși mărturisește lucid: „Mai bine mă las înșelat de un trecut pe care nu l-am văzut cu ochii mei, decît de un prezent din care fac parte". În realitate, Waugh își constituie ca răspuns la propria sa negație satirică a societății un nucleu de valori, cărora le caută un veștmînt adecvat, o formă concretă în care să le întrupeze, un obiect material prin care ele să poată fi nemijlocit perceptibile. Tocmai de aceea credem că reproșul unei atitudini de clasă care i s-a făcut uneori, nu e cu totul relevant, întrucît pentru Waugh lumea gentilomului e în primul rînd simbolică, nu reală. El caută o fortăreață a valorilor, un loc întărit și stabil, durabil, care să impună chip și formă haosului, un element de continuitate care să lege trecutul de viitor, fiind el însuși etern și neschimbător. Încă din *Brideshead Revisited*, una din cele mai catolice cărți ale sale, este tot mai limpede că această fortăreață, acest loc predilect, aproape un *hortus conclusus* este pentru el biserica romano-catolică. Deci prima semnificație a catolicismului lui Waugh este: o protecție posibilă împotriva haosului și descompunerii societății burgheze moderne. Cea de a doua semnificație, nu mai puțin importantă, se dezvăluie mai ales în romanul *Helena*. Waugh este opus lui Yeats, Lawrence, Huxley; pentru el creștinismul este nu salvatorul tainei, a negurilor și subconștientului noptatec, ci, claritate și lumină. Într-un loc spune: „Dintr-o dată, am văzut basilica și altarul deschis ca o mare realizare pozitivă, un triumf al luminii asupra întunericului înfăptuit deliberat, și am văzut teologia ca

știința simplificării prin care ideile evazive și nebuloase sînt formalizate și făcute inteligibile și exacte". În *Helena*, mama presupus engleză a unui Constantin nevrotic, corupt, vanitos, pompos și inadaptabil, este un etalon de logică practică, de bun simț solid, de atitudine firească. Concepția ei se opune implacabil diverselor obscurantisme, variantei metafizice a creștinismului, el devine prilej de a satiriza misticismele și gnosticismele moderne. Sîmburele gîndirii lui Waugh în ultima sa fază este atașamentul la rațiune, ordine și umanism.

Raționalismul și toleranța domină în trilogia *Sword of Honour* și în *Gilbert Pinfold*, ambele cu incontestabile trăsături autobiografice. Antieroul naiv și credul apare și aici (îndeosebi în figura lui Guy Crouchback), dar el cunoaște o evoluție: pasivitatea devine stoicism, suferința îi conferă demnitate și superioritate, mila și speranța reapar. Prăbușirea idealurilor, a iluziilor, dezamăgirea față de lumea înconjurătoare nu duc spre disperare și negație. Waugh renunță, în parte, la orgolioasa sa rezistență, la furia sa destructivă. Mai relaxat și mai rotund, fără a ceda nici o clipă, fără a admite nici un compromis, el ajunge să integreze atitudinii sale o notă de generozitate, blîndețe și înțelegere care îi lipsea. Din această perspectivă, opera vieții sale devine funciarmente umanistă.

Am putea adăuga pagini întregi despre admirabila tehnică a lui Waugh, despre analogiile pînă în amănunt cu satira și ideologia eliotiană, despre influența tehnicii umoristice a lui Ronald Firbank și a lui Normand Douglas, despre controlul său amețitor asupra limbajului (mai ales cel colocvial), despre tehnica insinuării, a montajului și contrapunctului, despre rolul precumpănitor al dialogului în romanele sale (pasaje de conversație surprinse, accentuări, propoziții incomplete), despre momentele clasice aproape de parodie eroi-comică, despre fidelitatea și realismul personajelor sale grotești, despre felul în care Apthorp îl oglindește caricatural și simpatic totuși pe Crouchback *(Men at Arms)*. Concluzia *minimală* despre opera sa a formulat-o Waugh însuși: „N-ar fi exclus ca în viitorii 100 de ani romanul englezesc de azi să ajungă să fie apreciat, în felul în care noi înșine apreciem azi artiștii și meșteșugarii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Întemeietorii, prolificii s-au stins și în locul lor subzistă și înflorește cu modestie o generație notabilă pentru eleganța, varietatea și ingeniozitatea ei".

METODĂ ŞI VANITATE LA F. R. LEAVIS*

În ultimele decenii Anglia nu a cunoscut abundenţa de reviste literare valoroase (deşi mici şi risipite) pe care o constatăm în S.U.A. Alături de *Criterion* a lui Eliot, de *Athenaeum* a lui Middleton Murry, de *Calendar of Modern Letters* (1925—1927) a criticului comunist Edgell Rickword (toate acestea — publicaţii de critică, dar şi de texte), revista trimestrială *Scrutiny*, apărută între 1932 şi 1953, condusă de F.R. Leavis şi rezervată exclusiv criticii şi comentariilor, este cea care şi-a pus amprenta asupra primei jumătăţi a secolului. În jurul ei s-a concentrat un grup de critici valoroşi (D. Traversi, L.C. Knights, S.W. Harding, Q. D. Leavis, James Smith, R.C. Cox şi alţii). Abordarea curajoasă a problemelor de istorie şi critică literară a dus (pe urmele ideilor eliotiene) la o adevărată cotitură în cercetarea literară în Anglia. Meritele lor sînt cunoscute. O înnoire radicală a atitudinii faţă de moştenirea literară prin prisma sensibilităţii contemporane a mers mînă în mînă cu respingerea impresionismului critic în favoarea unor metode mai riguroase de analiză minuţioasă intrinsecă a textului şi cu lupta hotărîtă împotriva imposturii şi proastei calităţi.

Dar, aşa cum se întîmplă de multe ori, asanarea pare să simtă nevoia trîmbiţei profetice pentru folositoarele ei fapte. Lucrul acesta poate să intrige sau să supere, dar nimic nu e mai instructiv decît să compari declaraţiile de intenţii şi programele îndelung chibzuite ale unui scriitor sau grup de scriitori cu concluziile analizei practice.

Programul de la care a pornit *Scrutiny* este de fapt aproape uitat. Îl reia însă cu seninătate şi respect un recent articol

---

* Apărut iniţial în *Luceafărul*, 13.11.1965, p. 6.

al profesorului olandez Janssens[1] care nu schiţează nici cel mai mic gest de distanţare citîndu-l pe Leavis: „aprecierea competentă a artei şi literaturii este apanajul unei minorităţi foarte reduse", aceasta fiind cea răspunzătoare de continuitatea tradiţiei culturale. Ce-i drept, o minoritate destul de redusă a societăţii se dedică cercetării literare; după cum tot o minoritate, poate încă mai redusă a societăţii se dedică producţiei croitoriceşti sau dulgheritului; n-am îndrăzni să afirmăm nici că majoritatea membrilor societăţii posedă „aprecierea competentă" a laminoarelor sau a scaunelor de dentist. Şi nu putem să nu constatăm că o continuitate în biochimie ca şi în tehnologia neferoaselor se află în mîinile acelei minorităţi. Situaţia criticii şi literaturii nu e deloc specială în această privinţă. De cînd acum cîteva mii de ani, au apărut diviziunea muncii şi societatea, orice activitate umană este apanajul unei minorităţi. Această simplă constatare îl propulsează pe Leavis spre frenezii de nemărginită mîndrie şi prăpăstios pesimism. Că specializarea excesivă poate ridica probleme în societatea modernă — nimeni nu neagă, şi că o integrare organică a ştiinţelor exacte şi umanistice este de dorit — nimeni nu se îndoieşte; grupul *Scrutiny* însuşi voia să vadă studiul literaturii ca o „disciplină foarte puternică, cultivarea unei sensibilităţi şi a unei capacităţi de a reacţiona precis", îndreptată spre „realizarea unui intelect" care nu numai să analizeze, dar să şi „integreze" şi printre ale cărui însuşiri să se numere „atît pătrunderea şi capacitatea de orientare, cît şi fineţea". Ideea aceasta a studiului literaturii ca una din căile spre o personalitate rotundă, complexă, substanţială este justă, dacă nu nouă. Absolutizarea ei devine uşor hazlie. Dar cum se poate vorbi de seriozitatea *practică* a unui astfel de program în cazul profesorului Leavis? Este de mult intrată în analele istorice frumoasa sa polemică cu René Wellek, în care respinge cu aroganţă orice acces al „filozofiei, psihologiei, sociologiei, teologiei" la studiul literaturii care trebuie să rămînă „pur". (Adică specializat şi izolat, cum îl deplînge că este).

---

[1] În *English Studies* (Amsterdam), XIV, 1, recenzînd republicarea integrală în 20 volume a revistei *Scrutiny, A Quarterly Review* (1932—1953), Cambridge University Press.

Aceeaşi mondenitate agorafobă cînd e vorba nu de mijloacele ci de obiectul studiului literar. Criticii de la *Scrutiny* care au ştiut să vorbească cu atîta caldă elocvenţă de comunicarea între elementul popular şi cel cult, la Chaucer sau la Elizabetani şi simt societatea ce-i înconjoară drept profund anorganică — sînt cei dintîi care (închişi în Cambridge) resping cu intransigenţă formele de cultură mai simple sau mai populare. Nu numai că presa duminicală, televiziunea şi romanele de larg consum le provoacă dezgustul, dar pînă şi grupul „Blomsbury" (Virginia Woolf, E. M. Forster, Lytton Strachey, numai cu cîteva nuanţe mai puţin exclusivist) le stîrneşte nu o dată complexe de superioritate. Nu poţi fi deodată gardian al purităţii şi paladin al organicului. Leavis vrea ca abordarea literaturii să fie făcută „nepreconceput", fără nici o „prejudecată". Organicul se semnalează, vai! mai cu seamă prin prejudecăţi.

Lamentaţiile lui Leavis simt nevoia unui fundal istoric mai larg: „Producţie de masă, standardizare, nivelare în jos — aceşti 3 termeni indică succint cele petrecute". Încă o dată, constatarea (La Palice-ană) că studiul literar este o activitate specializată, deci a unei minorităţi, nu justifică prin nimic ecuaţia minoritate =elită, cu care se operează adesea.

Profesorul Janssens pare să trateze grupul *Scrutiny*, ca o eroică ariergardă a valorilor într-o lume în care valurile mediocrităţii suie implacabil. Dar despre ce nivelare e vorba de fapt? Oare yeomanii lui Chaucer disputau problema universaliilor? Iar armata lui Cromwell ţinea ocazional şedinţe de comunicări în legătură cu imaginile rodniciei în *Cymbeline* şi *Furtuna*? Sau, altfel, cînd au fost mai citite poeziile lui Blake, în sec. XVIII sau XX? Ceea ce poate să pară declin (de la o înţelegere profundă şi rafinată, la o înţelegere mai spontană şi nediferenţiată) e în fapt progres (de la receptare practic nulă, la o receptare masivă). „Minoritatea" dedicată literaturii e înconjurată de o masă receptivă (la nivele diferite), iar nu de vid. O comunitate socială dedicată studiului literaturii evocă imagini de utopie grotescă.

Că unii din discipoli (recenzentul Janssens e obiectiv şi impasibil) visau la acea „bază agricolă a societăţii... cel mai mănos sol pentru o civilizaţie satisfăcătoare" nu vom mai aminti, deoarece, după Ruskin şi Thoreau astfel de

visuri literare stîrnesc parcă nu atît zîmbetul, cît jena: tonul solemn şi nazal al multor generaţii de reformatori morali anglicani, gestica sentimentală a romanticilor sînt în acest caz putrede, senile.

S-ar putea scrie un interesant studiu, urmărind cum de la an la an, revista leapădă piesă după piesă, această armură greoaie. Predilecţia avangardei de a se masca în ariergardă a fost prea răspîndită în aceste decenii pentru ca să ne arătăm severi sau neînţelegători, cît despre problema contradicţiei între intenţie şi realizare ea priveşte mai ales psihologia creaţiei. Moralistul însă va vorbi despre vanitate umană: cum o modestă şi folositoare modificare de metodă de cercetare se făleşte cu răsturnarea universului.

UN NOU ROMAN AL LUI ANGUS WILSON*

Literatura „furioşilor", care acum 10 ani erau şi tineri, este, în perioada postbelică, una din cele mai pitoreşti mişcări literare de *conservare* a tradiţiei. Departe de a avea caracterul inovator ce le-a fost atribuit cu pripită mărinimie, „furioşii" au constituit în Anglia principalul curent de reacţie la inovatorismul justificat sau şarlatanesc al ultimelor decenii. Literatura lor îşi propune deliberat (şi în mare măsură izbuteşte) să reînnoiască tradiţia realismului critic, care părea că lîncezeşte sleit şi modest departe de platourile înalte pe care se profilau Eliot şi Fry, Joyce şi Durrell. Angus Wilson (alături de Amis, Braine şi ceilalţi) reînvigorează fără sfială modul de abordare nemijlocită a realităţilor sociale pe care îl foloseau atîţi romancieri englezi din jurului lui 1900 (Meredith şi Bennett, Trollope şi Wolls) iar mai încoace Cronin şi Galsworthy.

Şi este poate un graţios gest de omagiu la adresa tradiţiei din care se reclamă, că Angus Wilson îşi începe ultimul roman *Late Call*[1] cu un încîntător „tableau de genre", într-o manieră cu vădite aluzii la acele uleiuri luminoase şi senine pe care le reuşeau uneori academiştii de la 1890. O distinsă şi emancipată feministă de la 1911, plină de frivolitatea ridicolă a crinolinelor edwardiene, de îndrăznelile candide ale primelor costume de baie, de cultul alimentaţiei naturale şi de moda cinic-serafică a toleranţei (prejudecată printre altele) se înspăimîntă de suflul prevestitor al vitalităţii autentice, a unei dezlănţuiri de mentalităţi pe care o provoacă involuntar. Victima este fetiţa fermierului la care

---

* Apărut iniţial în *Luceafărul*, 12.02.1966, p. 6.

[1] *Chemare tîrzie*, Secker and Warburg, London, 1964.

își petrece vacanța Sylvia Calvert, care este brutal readusă la realitățile unei etici mai primitive, a muncii ca ineluctabilă obligație vitală; refuzul frumosului (cu întortocherile și rotunjimile sale de Modern Style 1911), al răgazului și gratuitului îi vor marca viața.

Apoi brusc: zumzetul aparaturii electrocasnice și sincope de jazz. Fraza ia un ritm sacadat, cuvintele se contractă, idiomuri stridente mișună peste rînduri: Sylvia Calvert pensionată de retrasul hotel balnear a cărei administratoare fusese, o viață întreagă, debarcă în plină lume modernă la fiul ei Harold, unul din conducătorii și înfocații susținători ai nou-construitei suburbii Melling din orășelul Carshall. Este în fond aproape acel „brave new world" cu care ne înspăimîntau Huxley și Orwell, un mic eșantion din acea „Societate afluentă", amestec de monopolism și „socialism" de stat, de muncă automatizată și odihnă sterilizată, de confort maxim și conformism total în spre care (crede Wilson) tinde în fond Anglia. Dar, pînă în „1988" nu mai e chiar așa de mult, scriitorul își poate permite să fie acurat și obiectiv și, văzut de aproape, „brave new world" nu este implacabil și apocaliptic, ci numai sufocant și enervant, nu este sfîrșitul istoriei, ci continuarea ei. Iar Angus Wilson își propune să ilustreze tocmai această continuare: confruntarea dramatică între un om obișnuit, nu „mediu"-artificial, ci natural, stufos și neregulat cu toate complexitățile și asimetriile, meschinăriile și nobilitățile sale și idealul reformist al uniformității filistine și al evoluției controlate, al abolirii suferinței și luptei de clasă.

Poate că tematica însăși îi impune lui Wilson să îmbogățească modalitatea artistică pe care și-o însușește. Față de realiștii de la 1900, tehnica sa de narațiune este modernă (asemeni compatriotului lor Britten, „furioșii" asimilează prudent noutățile tehnice, caută să le înmlădieze, și să le facă mai îmbietoare). Investigația sufletului omenesc e mai complexă, pasajele discursiv-explicative au fost restrînse, se evită condamnări nedisimulate și laude categorice, situațiile sînt tratate mai rotund, mai ambiguu, iar exprimarea este și ea mai bogată în sensuri (fie măcar prin veleități de laconism). Teama de variantele mai academiste ale realismului critic, dorința de a fi cît mai polivalent și mai înțelegător, generează la Angus Wilson un scepticism de largă

respiraţie care poate merge de la luciditate pînă la cinism, dar care în orice caz exclude rectitudinea etică, angajarea fermă pentru un sistem de valori. Lumea neo-capitalistă şi încleştarea omului cu ea sînt descrise meticulos, cu un zîmbet incert şi puţin obosit. Un iz sălciu, amărui, pluteşte asupra lor.

Conflictul însuşi are un traseu în zig-zag. Sylvia face eforturi sincere de adaptare, prejudecăţile ei sentimentale sînt minime, se ruşinează de repulsia faţă de mediul şlefuit şi electrificat în care intră. Cu ceea ce nu se poate împăca este lipsa de sens la care o osîndeşte acest mediu. Lipsa unei activităţi constructive, lipsa de *muncă* este cea care i se pare aberantă, condamnabilă. Contactul sufletesc cu familia nu ajunge niciodată la o ancorare profundă, autentică. În oamenii dimprejur, Sylvia simte totodată lipsa unei dimensiuni mai sumbru metafizice (prezentă în copilăria ei şi care, instinctiv, i se pare indispensabilă omului). Carshall, cu activitatea sa nervoasă, legată de prezent, i se pare o lume exclusiv diurnă, în care latura nocturnă a vieţii umane este atrofiată. Dar acest proces de confruntare, punctat în fond tocmai de seria de adaptări eşuate ale Sylviei, nu este o degringoladă treptată spre întunecata catastrofă finală; acţiunea este sinuoasă, momentele de satisfacţie nu lipsesc. Furtunile se dezlănţuie numai ocazional, disputele sînt înfrînate de politeţe şi afecţiune. Descrierea devine astfel, în cel mai înalt grad, veridică şi firească. (Ba chiar se poate spune că acest mod plauzibil este uneori prea degajat, că seamănă cu tonul abil al reporterului sociolog al ziarului de mare tiraj).

Acumulările de crize meschine şi ciocniri plictisitoare în mica societate din Carshall dovedesc pînă la urmă instabilitatea idealului. Familia lui Harold (dominată de icoana tutelară a soţiei Beth, moartă cu doi ani în urmă) se cam destramă: unul din băieţi, amabil şi prevenitor, se scufundă în lumea viciului, fiica sa Judy pluteşte tot mai mult în visul snob al unui trecut cult şi pur. Tatăl său, Arthur, prin natură ofiţerul de operetă al regalităţilor apuse, sprinţar, spiritual şi frivol, prin experienţă crucială combatantul dezabuzat al primului război mondial, războiul noroaielor şi gazelor toxice, prin tot restul vieţii parazit agreabil şi declasat simpatic, moare. (Şi cititorul nu poate să nu sus-

pecteze o cauzalitate psihică: un Arthur frînt de criteriile cantitativ-palpabile cu care ambianța respinge farmecul său inedit).

Apoi se restabilește un echilibru precar. Mark, fiul rebel, partizanul dezarmării nucleare, în veșnică și violentă opoziție cu tatăl său, Mark cel care vroia să facă apostolat în țările slab dezvoltate, nu să urmeze facultatea, revine „cuminţit" alături de tatăl său. Iar Sylvia, căreia prietenia cu o familie de fermieri canadieni din vecinătate îi redă siguranța de sine, simte din nou căldura dăruirii sufletești depline. Harold însuși, pe care eșecul într-o problemă de politică locală îl împinsese în pragul depresiunii nervoase, își reia treptat, cu o undă de îndoială și timiditate vechile preocupări. El este, de altfel, un lucrător de admirabilă pregătire profesională: manualele sale pentru copiii arierați sînt scrise cu pasiune și competență.

Acest ton de mică disonanță ironică, cu care se încheie romanul, vrea să mascheze disonanța sa reală: armoniile marilor contradicții nu îi sînt accesibile lui Angus Wilson. Ceea ce nu i se poate contesta sînt subtilitatea discretă cu care știe să urmărească mișcările sufletului și coordonarea lor cu problemele reale ale societății, abilitatea scriitoricească.

MASTERS, EFEMER ŞI DURABIL*

Poate fi poezia realistă? Întrebarea suportă răspunsuri dintre cele mai diferite, dar dacă privim lucrurile în aşezarea lor spaţială, vom distinge la un pol cazul unui material epic, narativ sau descriptiv căruia voinţa suverană a poetului i-a acordat o formă ritmată sau rimată şi care ar fi putut la fel de bine fi proză, dramă sau orice altceva; la celălalt vom vedea obiectul nud sau fapta pură, care sînt sau ar trebui să fie poetice în sine, să cînte neajutate de nimeni şi nimic precum stihiile începutului. În ambele cazuri este vorba de o neavenită invadare a teritoriului liric-poetic (al cărui „realism" nu poate fi decît specific, al simţirilor şi ideilor poetice) care se răzbună fără întîrziere. De cele mai multe ori o astfel de poezie „realistă" se auto-stigmatizează ca apoetică, dar cîteodată răzbunarea e mai blajină şi atunci începe o lentă luptă de asimilare a intrusului, de absorbire şi reducere la un numitor comun.

Aşa s-a întîmplat cu poezia epică. În mileniul doi al erei creştine, ea trece printr-un lent proces de dezagregare şi de liricizare pe care îl putem urmări pas cu pas de-a lungul secolelor. În literatura engleză el a mers poate mai lent decît în alte literaturi. Un simptom al ezitării a fost faptul că la un moment dat între Beowulf şi Chaucer se produce saltul de la genul epic lung la genul epic scurt în versuri; iar îndărătnicia acestuia din urmă e cu totul ieşită din comun. Încă la Chaucer avem clar definite coordonatele genului: este istorisirea unui destin individual, frecvenţa formei de monolog, este concentrarea în jurul unui singur eveniment sau a unui lanţ coerent de evenimente, este accentul pe moral şi psihologic. Mai bine

* O variantă mai amplă a acestui text a apărut în volumul E.L. Masters, *Spoon River Anthology*, E.L.U., Bucureşti, 1968.

de 4 secole mai tîrziu, în jurul lui 1800, George Crabbe, clasicist întîrziat în plină epocă romantică, rămîne credincios aceleeaşi scheme fundamentale, redate într-un vers sec şi corect, cu rafinamentul sensibilizat şi puţin morbid care trădează amărăciunea unei ambianţe literare ostile. Abia secolul XIX este cel care începe treptat să erodeze această izolată stîncă din interiorul său. Cel care va juca un rol crucial în acest sens va fi din nou nu Tennyson, ci marele Robert Browning. Acesta din urmă este şi de astă dată, punctul filtru în care se unesc diferite curente ale literaturii engleze, pentru a-şi lepăda simplitatea şi pentru a porni mai departe de nerecunoscut, întortocheate sublim-grotesc, transfigurate şi apte de a suporta mari încărcături de semnificaţii. *Browning este contorsionatorul literaturii engleze.* Balada, cinstită, directă şi limpede, ciocnire de voinţe şi fapte, este trecută într-un alt plan, mai nobil şi mai complex, acela al mişcărilor şi ciocnirilor intelectului. Protagoniştii nu mai sînt cavalerii orgolioşi în zalele lor impenetrabile, ci ideile şi sentimentele ce se nasc şi se chinuie în mintea personajelor. Ciocnirile sînt cele între îndoieli şi certitudini, între dureri şi speranţe, între iluzii şi realităţi. Browning creează „monologul dramatic" — monologul interior al unui personaj organizat sub forma unei confruntări cu sine însuşi — care va deveni treptat un vechicul preferat al poeziei moderne. Îl vor folosi poeţii din generaţia lui Rudyard Kipling, un Hardy, un Housman, un Davies, un Masefield, un Davidson, un Henley şi alţii, îl vor folosi însă şi cei ai secolului XX: T. S. Eliot, Ezra Pound, precum şi toată şcoala poetică ce va păşi pe urmele lor, de la Auden şi pînă la contemporani.

Acest curent al baladei proiectată în intelectual şi însuşită sub forma unui dramatic dialog cu sine însuşi („vechiculul Browning" cum ne place să-l numim) se va împleti, tot spre sfîrşitul veacului XIX cu alte influenţe şi tradiţii. Aşa ar fi de pildă tradiţia revenirii la limbajul colocvial în poezie, o linie pe care poeţii englezi au perseverat făcînd tot la cîteva decenii, sau tot la un secol încercarea de a democratiza propria lor unealtă. S-ar putea, într-adevăr, scrie o adevărată istorie a poeziei engleze ca polaritate între tendinţa inerentă limbajului poetic de a se constitui într-un sistem autonom, paralingvistic, de semnale sublimate şi

fixe, purtîndu-şi propriul mesaj în sine şi acţiunea disruptivă a unor poeţi, efortul lor de a înmlădia inerţia limbajului poetic, de a-l adapta din nou la vorbirea curentă a epocii respective. Aşa făcuse cîndva Skelton, aşa vor proceda iniţiatorii curentului metafizic (Donne mai ales), acelaşi va fi în fond sensul reformei clasiciste la Dryden şi chiar la Pope (cel puţin în intenţia lor); Wordsworth îşi va face un răspicat punct de program din revenirea la vorbirea cotidiană, Byron va introduce în poezie o sumedenie de termeni care niciciînd nu fuseseră pînă atunci măcar luaţi în consideraţie pentru aşa ceva. Dar tot Browning este cel care sistematizează această tendinţă, o canalizează şi o transformă într-o trăsătură permanentă a poeziei moderne.

În sfîrşit tot Browning se va dovedi cel capabil să găsească forma cea mai nimerită de „liricizare" a realismului epic de care aminteam la început. El va fi cel care va desăvîrşi integrarea în poetic a curentului „nuvelei în versuri" care de la Chaucer la Crabbe reuşise să se permanentizeze în literatura engleză. Metoda sa constă în extragerea unor elemente cheie dintr-un flux epic presupus, şi apoi reorganizarea lor în funcţie de principii poetice. Produsul final este, desigur, poetic, dar ceea ce rămîne este suficient pentru a se putea la nevoie reconstitui o istorisire care ar fi putut fiinţa şi ar fi putut avea o viaţă independentă a ei. Acest proces de decantare şi de abstractizare va fi împins tot mai departe de cei care vor păşi pe urmele lui Browning. Rămîne totuşi adevărat că o undă de epic (şi de „realism" în sensul epicului) tot va persista şi se va simţi fie ea oricît de departe de mobilul iniţial. Mai important este însă că în acest fel se va asigura rezolvarea *definitivă, dizolvarea* sîmburelui epic în masa lirică înconjurătoare, se va încheia un proces care durase nu mai puţin de un mileniu.

Lecţia lui Browning s-a învăţat în literatura anglo-americană lent şi cu poticneli. Abia odată cu generaţia lui Ezra Pound şi a lui T. S. Eliot putem spune că se culeg roadele efortului său creator. Nu ne va surprinde că la mai mulţi ani după moartea sa vom descoperi forme poetice care nu asimilează decît parţial cuceririle browningiene; acestea, vorbind strict din punctul de vedere al succesiunii logice, par anterioare lui Browning. Cu toate acestea, ele nu ar fi fost posibile fără contribuţia acestuia — dimpotrivă

ele arată corecţiunea acestei contribuţii, care sileşte un material refractar destinat altor prelucrări artistice să se supună formelor a căror ursită se dovedea irezistibilă. Astfel intenţia lui Edgar Lee Masters nu era de fel, la începutul secolului nostru, să scrie ciclul *Spoon River Anthology*. Intenţiile sale se plasau mai curînd pe linie naturalistă. Îl considerăm astăzi, ce-i drept, alături de Sandburg, Vachel Lindsay şi alţii, ca membru al grupului poetic de la Chicago (al grupului din Middle West). Este o perspectivă pe care a impus-o mai mult timpul. Pînă în preajma primului război mondial, literatura pe care o scrisese Masters timp de 10—15 ani n-avea nimic înnoitor: erau versuri şi piese în spirit pur victorian, cu vagi influenţe ale verslibrismului sandburgian care începuse să se impună. Mai era la el un puternic resentiment împotriva propriului tată; mai era suferinţa lipsei de cultură a autodidactului, cu atît mai vîrtos a celui dintr-un Middlewest fermier, filistin şi pios; mai era tendenţiozitatea specifică unui avocat şi politician abil şi plin de succes, angajat violent împotriva dominaţiei oligarhice a partidului republican. Dar toate acestea nu constituiau literatură. Visul lui Masters era să scrie un roman-frescă al unui orăşel, demascator şi nostalgic în acelaşi timp, la modul practicat de Dreiser, de Hamlin Garland, cu un amestec de naturalism şi psihologism. Cercurile de literaţi din Chicago, care s-ar fi vrut snob-decadente l-au îndemnat spre cu totul altceva — spre antologia greacă a epigramei (J. W. Mackail, *Select Epigrams-from the Greek Anthology* — o ediţie cu iuxtă în proză), care trebuia să-l înveţe concizia şi eleganţa. Mixtura rezultată nu e lipsită de interes: o serie de circa 200 de autoepitafuri, mici vignete prezentînd personalităţi şi destine care, în ansamblul lor mozaical aproximează tocmai romanul-frescă la care el visa (inspirat concret de orăşelele Lewistown şi Petersburg din statul Illinois). Ele au început să apară la 29 mai 1914 în *Reedy's Miror*, care era, alături de *Poetry*: *A Magazine of Verse* cea redactată de neobosita animatoare Harriet Monroe, o tribună autorizată a modernismului literar american. Volumul care culegea aceste poezii (unele semnate cu pseudonimul Webster Ford) a apărut în 1915.

Este aproape inutil să-l gîndim pe Masters ca poet înainte şi după această scurtă perioadă creatoare: cele 10 vo-

lume de versuri publicate între 1898 şi 1911 sînt victorianism fad şi atîta tot, volumele ulterioare îneacă treptat într-un retorism fără speranţe încercarea disperată de autopastişă a lui Masters. Horace Gregory spune în *A History of American Poetry 1900—1940* că „scrierea cărţii pare să fi produs la Masters o stare de transă... şi nu e surprinzător că la scurtă vreme după ce manuscrisul a fost predat editurii, autorul s-a prăbuşit într-o boală gravă". May Swenson (în eseul introductiv al unei ediţii recente a Antologiei *Spoon River*, după care dăm şi celelalte trimiteri critice), o admiratoare energică a poetului, nu poate să treacă sub tăcere numărul mare de biografi convinşi că ne aflăm în faţa unui accident al operei lui Masters, ba chiar convinşi că este vorba de o satiră a verslibrismului. Tot ea o citează pe Luise Bogan *(Adrievement in American Poetry 1900—1950)* care spune că: „o nuanţă de amărăciune şi de iconoclastie cam meschină umbreşte numeroasele sale opere ulterioare".

Accident sau nu, volumul există şi trebuie privit ca un punct de confluenţe şi disocieri. Căci, într-adevăr Masters pare să nu fi fost cu mult mai mult decît un recipient convenabil care pentru o clipă (o clipă importantă) a concentrat anumite tendinţe în evoluţia poeziei anglo-americane. Ca să le recapitulăm pe scurt: tendinţa spre versul liber, evoluţia spre forme de monolog dramatic create de Browning, liricizarea epicului realist, preocuparea cu fresca socială. La aceasta se adăuga tensiunea între retorismul victorian de o parte şi concizia epigramatică de alta. O construcţie efemeră care pare oricînd aptă de a se desface în propriile ei componente — iată ce este poezia lui valabilă (adică cea din *Spoon River Anthology*). Aş emite chiar ipoteza că o cercetare atentă a procedeelor lui Masters îl situează cumva paralel cu linia de influenţă a lui Browning mai curînd decît exact pe aceasta. Contragerea unui material de o anumită natură (romanescă; frescă socială) în tipare total străine (epigramatice) a dus cu o consecvenţă aparent de neînlăturat la adoptarea acestei forme analoge, paralele cu cea browningiană.

Dacă aşadar forma operei lui Masters e hibridă, dacă valoarea sa strict poetică nu poate fi pentru mulţi de cît îndoielnică, lui Masters îi rămîne (dincolo de interesul de confluenţe istorice care pare stabilit o dată pentru totdeauna) totuşi

un merit care îl face să fie citit şi astăzi: acela al invenţiei unei multitudini de destine umane. Exprimate concentrat şi privite de pe un plan elevat — acela al egalizatoarei morţi — aceste destine devin prilej de speculaţie asupra bazelor existenţei umane înseşi (şi aici, firește, putem avea unele rezerve, căci aşa cum bine spune Cleanth Brooks în *Modern Poetry and the Tradition*: „cînd vrea să se ridice la înălţimea sublimului, el revine inevitabil la dicţiunea, ritmul şi sentimentele victoriene"). Trecutul e pentru el ceva mort, iar prezentul o masă brută de evenimente, dar modul de examinare al acestora rămîne sincer şi răspicat. Îi lipseşte nu numai capacitatea de a atinge sublimul, ci şi aceea de a pătrunde în adîncurile simţirii. Reflecţia sa se menţine la un nivel de mediu, dar căutarea adevărului e autentică. Calea sa principală este cea a demascării — ; între eul exterior, „evenimenţial" şi adevărata natură a persoanei (cea lăuntrică, cea ascunsă, — cu năzuinţele ei nemărturisite sau frustrate) există o discrepanţă pe care epitafurile o dezvăluie de fiecare dată. Sau ele pot să pună în evidenţă unul din acele puncte arhimedice, întîmplări aparent secundare care pot să joace totuşi un rol hotărîtor asupra cursului ulterior al vieţii cuiva. Într-un cuvînt, ideea care revine fără încetare este una care prefigurează în mod plăcut incomunicabilitatea despre care se va comunica atît de mult în secolul nostru: aceea a dificultăţii de a înţelege adevăratele resorturi ale acţiunii umane, a dificultăţii de a surprinde esenţialul în viaţa şi personalitatea cuiva. Aici mi se pare că putem găsi interesul lui Masters pentru noi ca cititori: în imaginea mozaicată a unei comunităţi în care indivizii sînt izolaţi unul de altul şi totuşi sînt legaţi unii de alţii prin funcţii mecanice, prin raporturi funcţionale de şoc şi reacţie. Aceste raportări se reduc uneori la cele ale purei vinovăţii. (Mai puţin importantă pentru a gusta textul, mi se pare ordinea aproximativă sugerată la un moment dat de autor însuşi: „întîi vin proştii, beţivii, şi rataţii, oamenii mijlocii obţin locul al doilea, iar eroii şi spiritele iluminate vin la sfîrşit, ca într-o Divină Comedie." Nici faptul că în total avem 19 istorisiri întreţesute nu e prea important; lesne se vor distinge cîteva grupuri, de pildă familia Mac Neely sau grupul Benjamin Pantier — Mrs. Pantier — Reuben Pantier — Emily Sparks etc.). De

fiecare dată încercarea de a se ridica la nivelul mai general al discuției valorilor spiritului (Elijah Browning, Webster Ford, ateistul satului etc.) aduce după sine din punct de vedere poetic, o nereușită — ele se numără printre pasajele mai găunoase și mai superficiale ale volumului. Dar chiar și acestea sînt răscumpărate printr-un anume ton — acela al unei nostalgii ușor elegiace (în ciuda vitalismului afirmativ profesat în planul ideilor) provenit din conștiința unei tovărășii întru vinovăție și dezamăgire.

Masters, cel care își construiește opera pe dezvăluirea discrepanței între aparență și realitate, nu scapă el însuși unei opoziții mai grave încă, cea între simțirea sa modelată de pesimismul protestant și gîndirea sa dirijată spre sublim și optimism.

LUPTA DIADOHILOR ÎN POEZIA AMERICANĂ MODERNĂ*

De cîțiva ani, poezia americană a intrat, probabil, într-o fază nouă, care dacă nu reprezintă o reînnoire desăvîrșită, modifică totuși tiparele prevalente în ultimele 3—4 decenii. Cele mai multe clasificări (și nu au lipsit, literatura americană pretîndu-se bine la ele) concordă asupra unei repartizări în jurul a doi poli, din care unul ar fi al culturii și aventurii interioare, celălalt — al experienței și activității exterioare.

Perioada care se sfîrșește a stat sub semnul victoriei temporare a primului pol. Geografia ei este rodnică și variată, marcată de nume ca T. S. Eliot, Allen Tate, J. Cr. Ransom, J. P. Bishop, Wallace Stevens, W. H. Auden, C. Aiken. Fuziunea cu literatura engleză a fost mai intimă ca oricînd (expatrierile în sens invers ale lui Eliot și Auden sînt o dovadă). Poezia aceasta îngemănată succede victorianismului și se caracterizează prin controlul sentimentelor, ironie, eleganță formală, delicatețe, printr-o ambiguitate care tinde spre ermetism. Ermetism e în cazul de față un termen echivoc. Nu e vorba de ermetismul care pornește din delir și haos, din aluzie și asociere magică; modalitatea aceasta ține spre ordine, densitate și polivalență, spre o politețe lapidară sau chiar enigmatică, intensitate înfrînată, realizînd un baroc svelt și lustruit care admite disonanța, dar nu și dezordinea. Solidaritatea cu straturile culturale anterioare e mereu prezentă, uneori nostalgică, pe cînd opoziția față de orice romantism — categoric afișată. O

---

* Publicat inițial în *Secolul XX*, 11/1964, pp. 22—28.

poezie reţinută deci, distantă, nu lipsită de inflexiuni pesimiste, a cărei mască stoică ascunde oboseala sfîrşitului, „nefericită dar politicoasă" (cum spunea Frost). O apreciere globală a acestei perioade este încă greu de făcut; de altfel în Europa ea este cunoscută superficial.

Oricum, instituţionalizarea acestui tip de poezie coincide cu o lentă epuizare valorică. După *Tărîm pustiu* a lui Eliot, după *Odă morţilor Confederaţiei* a lui Tate, epigonii nu lipsesc, meşteşugari pricepuţi, destoinici cei mai mulţi dintre ei, pătrunşi de seriozitatea îndeletnicirii lor, înşi sceptici sau generoşi care gîndesc articulat şi construiesc răbdător pe un drum odată deschis. Printre ei se profilează figurile lui Richard Wilbur (n. 1921) şi Robert Lowell (n. 1917). Primul din ei e mai reprezentativ; un mare număr de tineri poeţi academici îi imită cu succes îndoielnic eleganţa şi abilitatea, ironia delicată, calmul şi rezerva. Wilbur jonglează cu cuvintele, nu ezită să apeleze la calamburul complex, este versatil, bine crescut, asimilează uşor tehnici inovatoare sau tradiţionale (este elevul lui Ransom, dar poezia sa se trage din secolul XVII, din Herrick şi Marvell). În vocabular ca şi în idei evită banalul şi scandalosul, exagerarea nu îl tentează, menţine permanent controlul asupra pasiunilor. Zguduirea, efortul crîncen, erupţia rămîn străine unei poezii altminteri tolerantă, diurnă, liberală, o poezie despre care un critic american spunea că „presupune existenţa unor poezii asemănătoare scrise anterior şi cunoscute cititorului; şi sugerează liniştitor că vor mai urma şi altele, nu prea diferite" *(Piesă de muzeu, Tyvater)*. Poezii ca *Ruşine* (o satiră împotriva filistinismului) şi *Ea* (o inspirată şi pură laudă a femeii) tipice pentru Wilbur îl arată totuşi capabil de variaţie ca şi de accente mai profunde.[1]

Mai zbuciumat este Robert Lowell, care a fost situat pe linia tradiţiei Donne-T. S. Eliot, a unei retorici condensate şi dure. Metaforica sa arbitrară şi abruptă, dificilă, tensiu-

[1] Anthony Hecht (n. 1922) cultivă şi el o gingăşie echivocă, ironică, suplă *(Alceste în pustiu, Samuel Sewall)* găsind uneori accente aspre în condamnarea nazismului *(Mai multă lumină)*. S-ar mai putea cita şi alte nume: E. Bowers (n. 1924), W. S. Merwin (n. 1927) înrudiţi poate mai mult cu Lowell. Nu lipsesc nici performanţe de virtuozitate plastică pură: X. J. Kennedy (n. 1929): *Nud coborînd pe trepte*, W. D. Snodgrass (n. 1926): *Monet: „Les Nymphéas"*.

nea între o formă generală strictă şi detalii centrifuge creează efectul unei forţe violent înfrînate printr-o puternică presiune externă. Formal aceasta se traduce prin decasilabi bine normaţi în care apar cazuri excentrice şi ingambamente brutale. Lowell este un catolic fervent, un pacifist care denunţă pasionat absurditatea şi cruzimea războiului modern *(Întoarcerea exilatului, Cei morţi în Europa, Ajunul Crăciunului sub statuia lui Hooker)*, ipocrizia şi comercialismul rece al Bostonului *(Ca un platan pe rîu)*, dar care vede numai în transcendent, sau prin har ceresc, soluţia contradicţiilor pămîntene *(La cimitirul Quackerilor din Nantucket*, ciclul *Între portal şi altar)*. Ultimul său volum *Studii de viaţă* îl arată evoluînd spre o abordare cu totul diferită a materialului poetic, fapt profund semnificativ în actualul peisaj poetic american.

Într-adevăr, anii de după război au cunoscut activitatea simţitoare a celuilalt pol al poeziei americane, amintit la început, care ar corespunde (în anume, măsură) modului de poezie practicat de Whitman şi Sandburg. El nu a lipsit cu totul nici în perioada 1920—50, ba chiar, se constată acum din perspectiva nou creată, a fost destul de bine reprezentat. În poezia timpurie a lui Eliot însuşi (ciclul *Sweeney* etc.) se face uneori, în scopuri satirice, apel la o colocvialitate vulgară. Ezra Pound are şi el o latură colocvială autentic americană (dincolo de snobismele sale provensale, asiatice sau rinascimentale). Setea disperată de natură şi de concret, de trăire simultană a lui Cummings, îl duce la ciocniri patetice cu materialul verbal dat; el construieşte un univers lingvistic de o înaltă originalitate. Coerent, deşi pasionat, el se înrădăcinează în concretul realităţilor şi idiomului american. Ca şi el, Wililam Carlos Williams, uneori Hart Crane şi Marianne Moore, şi alţii au practicat poezia experienţei, a reacţiei emotive, în care elaborarea se subordonează spontaneităţii.

După război îşi fac apariţia mai timid sau mai zgomotos cîteva grupuri, mai ales din New York şi San Francisco, legate de jazzul modern, de expresionism, uneori de abstrac-

ţionism, care se revoltă împotriva instituţiilor literare oficializate.[1] Poezia lor e de regulă auditivă, recitabilă chiar, în ea senzaţia frustă îşi găseşte un loc alături de gestul impulsiv, exclamaţia şi declaraţia îşi dau mîna. Sentimentele dezlănţuite gonesc în debandadă peste largi întinderi de vers liber, fragmentat.

(S-a afirmat uneori că după cum Eliot şi Tate reflectă ordinea şi presentimentul sfîrşitului, tot aşa urmaşii lui W. C. Williams din deceniile V—VI reflectă revolta nemulţumirilor anarhice. Afirmaţia este destul de schematică. În fapt, „mişcările" acestea sînt complicate şi contradictorii, elemente reacţionare şi progresiste se regăsesc în fiecare din ele, ba chiar la aproape fiecare din reprezentanţii lor în parte).

Grupul cel mai cunoscut, prin presa de tiraj, au devenit *„beatnicii"*: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, L. Ferlingheti, Ph. Whalen. Meritul lor este de a fi căutat socialul, cusurul — de a fi găsit subconştientul. Nu este cazul de a insista asupra limitelor, nici asupra reuşitelor lor, îndeajuns de bine cunoscute. Grupul „beat" rămîne mai ales ca simptom al generaţiei. Opoziţia faţă de descrierea neutră şi estetizantă se regăseşte şi la poeţi mai valoroşi ca Ch. Olson, R. Creeley (n. 1926), R. Bly (n. 1926), Denise Levertov (n. 1923), J. Ashoerry (n. 1927), Gary Snyder (n. 1930), chiar dacă nici la ei nu lipseşte refuzul brutal al formelor fixe, încărcătura obositoare de cifre, nume proprii, simboluri, pasaje de proză şi teribilismul verbal. Dezordinea lor oraculară, descompunerea propoziţiei şi versului, neglijenţele deliberate ascund însă adesea efortul spre ati-

---

[1] Antologiile, remediul casnic pentru specializarea continuă a secolului, ilustrează tendinţele amintite. Oscar Williams este predilectul „rafinaţilor", poate mai ales pentru *The New Pocket Anthology of American Verse*, 1958. „Neciopl'.ii" sînt conspectaţi de Donald Allen, *The New American Poetry*, 1960, Grove Press, New York. O configurare sintetică a momentului îi izbuteşte lui Donald Hall, *Contemporary American Poetry*, Penguin Books, 1962 (de unde luăm majoritatea poeziilor traduse). Demarcaţiile modestei schiţe de mai sus coincid adesea cu cele trasate de Hall în introducerea antologiei sale sau de L. Fiedler (*Kenyon Rewiev*, 100, p. 54) şi asupra cărora criticii americani cad de altfel, în mare, de acord.

tudine, poate mai exact spre atitudini, uneori disconectate, oscilînd între protest şi disperare.[1]

Să menţionăm totuşi că aproape niciodată nu se ajunge la delir pur, la „dicteul" suprarealist, la dadaism. Dacă ar fi să căutăm înrudiri în literatura europeană, le-am găsi mai iute la avangardiştii experimentalişti din Italia de azi, la futurismul rus al primei perioade; ar mai trebui apoi amintite şi influenţe ca Dylan Thomas şi Lorca, ca Vachel Lindsay (prin stilul său lecturat, baladesc), ca poezia negrilor. Aceasta din urmă se afirmă din ce în ce mai personal, în aşa măsură încît încadrarea ei în poezia americană propriu-zisă începe să devină îndoielnică; s-ar putea discuta dacă nu cumva este vorba de o literatură cu valori proprii, originale.

Astfel zguduită şi dinamizată, poezia americană intră probabil într-o perioadă de instabilitate, de revizuire a valorilor şi ierarhiilor, o perioadă a perspectivelor greu previzibile. Aceasta este deci şi ambianţa pe care o crează, şi în care crează tinerii poeţi americani: o încordare sporită între cei doi poli, o scădere a estetismului şi pesimismului cultural, o problematică mai ancorată în uman, un ton mai puţin sofisticat, frecvenţa anecdoticului, o imagistică mai vie şi mai directă, includerea încă timidă şi ocazională de elemente sociale şi politice.

Interesant este că înclinaţia spre apocaliptic, fascinaţia sfîrşitului (ca la Bishop, Tate, Eliot, Robinson Jeffers) tinde să se transforme în poezie gnomică. Înţelepciunea ei este echivocă şi ascunsă, se cere căutată stăruitor. Recunoaştem aici influenţe foarte diverse: a lui Kafka şi Frost, Brecht şi Edwin Muir. Tipic e poate W. Stafford (n. 1914) pentru care înlăturarea unui cadavru de animal de pe o mare autostradă nocturnă devine o problemă existenţială majoră: alternativa între mila pentru o fărîmă de viaţă posibilă şi grija pentru securitatea fluxului neîntrerupt de vehicule în mare viteză pe şoseaua modernă. Cursul acesta

[1] Orientarea lor este definită auto-ironic de R. Creeley în *Ştiu un om* pe care o cităm în întregime: „Cum i-am spus / amicului meu, că eu / într-una vorbesc, — John, am // spus, da' nu-l cheamă / aşa, întunecimea ne încon- / joară, ce putem // face împotriva / ei, ori mai bine şi de ce / nu, să cumpărăm o maşină mare, mişto // mînă, a spus el, ce / mama dracului, fii / atent unde mergi /".

mecanic impus, de funcţionarea eficientă a întregului social este sever, impune disciplină, uneori sacrificii. El este inevitabil. *(Pe şosea)*. Parabola se cere dezghiocată treptat, prudent, căci sensurile rămîn, ce-i drept, multiple. Stafford nu reproduce meditaţii: el exemplifică, relatează fapte, se ocupă de precizia epitetelor. Meditaţia este ulterioară, revine cititorului. Cam tot aşa procedează şi H. Nemerov (n. 1920) *Statuile din grădinile publice*: zeităţi, iluştri poeţi şi cîrmuitori de state în veşnicia lor rigidă tînjesc după hîrjoana copiilor, pasiunea îndrăgostiţilor, plimbarea bătrînilor, pînda tîlharilor, căderea frunzelor. *Vedere de la o fereastră de pod* conturează cu subtilitate elaborată analogia între clădirea veche sub ninsoare înceată (jucării şi obiecte depăşite în pod, pulsul neîntrerupt al mecanismelor în subsol) şi Eul poetic cu trăsăturile şi destinele sale. *O metamorfoză ieşită din comun* găseşte mijloace surprinzătoare pentru a reliefa opoziţia între platitudinea mic-burgheză şi forţele irepresibile ale vitalităţii care, în triumfătoare luxurianţă, sparg coaja de conformism călduţ şi miop. (De altfel şi satira lui Wilbur, *Ruşine* este tot parabolic construită).

Prezenţa acestei parabole, cu tonul ei ironic-didactic, are atîta vitalitate încît îşi asimilează şi alte specii: ca, de pildă (pe urma lui Frost şi Muir) balada. L. Simpson (n. 1923) şi uneori D. Justice (n. 1925) ştiu fie să folosească procedee — adesea iterative şi muzicale — ale baladei populare, pentru sporirea efectului de şoc al parabolei, fie s-o modernizeze tematic şi imagistic, construind un vehicul semeţ şi sigur. *(Numărătoarea nebunilor* şi *Alt cîntec* de Justice, *Spre lumea apuseană, Devreme dimineaţa, Călăreţii reţinuţi, Frasinul şi stejarul* de Simpson).

Alături de investigaţia poetică a lumii ideilor şi istoriei se întîlneşte o altă formă de investigaţie îndreptată de astădată spre descrierea unor zone ale sensibilităţii umane, ale universului uman deci. Direcţia aceasta pare a-şi găsi reprezentanţi tipici în J. Merrill (n. 1926), R. Bly şi mai ales J. Wright (n. 1927). (La cel din urmă „apar" tonuri argheziene: *Sfîntul Iuda* şi chiar în *Mineri*). Ca şi J. Ashbery, D. Levertov şi alţii, ei se caracterizează mai întîi prin străduinţa spre obiectivitate, spre investigarea sistematică dusă obstinat, într-un efort tenace şi ordonat înrudit struc-

tural cu procesul tehnologic modern. Descrierea lor caută să fie uscată, precisă, îngrijită (şi T. S. Eliot năzuia să găsească un „corelativ obiectiv" verbal al sentimentului sau obiectului poetic). Un procedeu favorit este cel al „asalturilor succesive" (*Se află* de Simpson, *Poezie în trei părţi* de Bly): obiectul „cercetării" poetice este luminat, aparent fără legătură, din mai multe părţi. Unitatea se observă abia mai tîrziu, semnificaţia intenţionată stînd mai ales în modul în care laturile diverse se îmbină între ele. Vibraţia este aproape anulată, deoarece nu are loc într-un spaţiu al sentimentelor, ci într-un vid artificial. Acurateţea exacerbată, dorinţa de a obţine un produs pur, ca de laborator, obligă la permanentă sterilizare. (Ashbery, *O vază cu flori*). Fertilitatea generoasă supravieţuieşte rar. (J. Wright, D. Levertov).

Trebuie spus însă că investigaţia se îndreaptă de regulă nu spre fabulos şi insolit, ci mai degrabă spre zone familiare, a căror frecventare neglijentă a putut da naştere la uzură. Încăpăţînată asupra lor, atenţia le reconsideră. Astfel privit de foarte aproape, chiar şi un obiect oarecare poate sugera o confruntare dramatică, poate ilustra un proces de alienare (Ashbery, *O vază cu flori*). Descriind *Cîţiva copaci* acelaşi autor izbuteşte să le smulgă semnificaţii de solidaritate. J. Merrill *(Centrala energetică)* opune stihia primitivă şi cea înlănţuită de oameni: adevărul este legat de mijloacele de producţie. Descrierea în contururi dureros de precise îi dezvăluie şi lui R. Bly adevăruri: încadrarea firească într-un univers stabil şi prietenos *(În automobil spre fluviul Lac-qui-parle)* sau contopirea cu natura ca experienţă valabilă alături de orice înalt ideal *(Poezie în trei părţi)*. În *Minerii*, printr-o suită de imagini sau mici scene fără legătură nemijlocită între ele, J. Wright izbuteşte să redea sintetic cruzimea şi absurditatea lumii în care trăieşte. Avem deci de-a face cu un descriptivism care nu caută idei şi sentimente; aceste idei şi sentimente sînt admise ca premise anterioare, autorul socotind că fidelitatea descrierii va fi suficientă pentru a le pune şi pe ele în evidenţă.

Luptele de diadohi care indică trecerea de la o etapă la alta coincid desigur cu unele deplasări sociale. Un critic american observa că poezia perioadei precedente avea un auditoriu precis „noua burghezie liberală, setoasă de cultură,

cu un gust pentru ironie, care îl admira pe Franklin Roosvelt, dar al cărei adevărat erou era Adlai Stevenson, care locuia în suburbii... şi îşi trimetea fiii la Harvard, Yale, Princeton..." Atmosfera de generozitate tihnită propice perioadei precedente (chiar cînd nu răzbătea în poezie însăşi) nu a supravieţuit succesivelor furtuni social-istorice din deceniile V—VI, care au transformat adînc condiţiile sociale, psihologia socială, au declanşat impulsuri răsfrînte în artă: starea de tranziţie, incertitudini, căutări şi derută a tinerei poezii americane este un efect palpabil. Poezia americană trece prin unul din acele momente cînd poate fi mai uşor descrisă prin cauze şi impulsuri decît prin rezultate concrete. Tocmai de aceea merită să mai amintim cîţiva poeţi care, mai ales în deceniul V, au dat cu onestitate glas frămîntărilor războiului.

Izbucnirea războiului este, într-un fel, sorgintea actualei situaţii. El a stîrnit un cor de glasuri, care, în faţa zguduitoarei experienţe condamnau preţiozitatea şi obscuritatea, cereau prezenţă socială, regăsirea valorilor proprii Americii (de aici aplecarea spre Whitman), revenirea la concret şi constructiv. (Aşa au fost eseurile de mare răsunet ale lui McLeish, *Iresponsabilii* şi Van Wyck Brooks, *Despre literatura de azi* în 1940, respectiv 1941). Printre atitudinile determinate de motivul războiului se numără scepticismul angoasat al lui Auden (1 septembrie 1939 şi altele), mînia moralizatoare a lui R. Eberhart *(Furia bombardamentului aerian)*, răspunderea socială sporită a unor Delmore Schwartz, Th. Roethke şi P. Viereck, mizantropia granitică a lui Robinson Jeffers. Consecvent s-au apropiat de tematica războiului Karl Shapiro şi Randall Jarrell, poeţi care „au simţit intens prezenţa războiului, indiferent despre ce au scris: ei nu descriu mişcări de trupe, oroarea de inamic sau mecanismul tancului, ci starea fiinţei umane în emoţia trăirii războiului" — cum spunea un critic american.

Shapiro este pronunţat realist, iar în forme — clasic. El se adresează celor care simt absurditatea războiului şi caută să menţină demnitatea umană. (De altfel încă în primul său volum el ataca snobismul, discriminarea şi prejudecăţile, ipocrizia şi sclerozarea universităţilor, imaginea siropoasă a Hollywoodului). În *Intelectualul*, incapacitatea de acţiune şi decizie, relativismul şi sterilitatea discuţiei

perene sînt combătute prin prisma războiului. *Geografii* (unde războiul hrăpăreţ este contrastat cu statornicele contururi ale continentelor), *Obiectorul de conştiinţă*, *Elegie la un soldat mort* (portretul unui om mijlociu, preţios), *Recapitulări* (autobiografie cinic-îndurerată), *Scrisoare de război* (dialectică a dragostei şi războiului), *Întoarcerea acasă* (angoasa reîntoarcerii şi criticile morale) se numără printre cele mai remarcabile exemple de literatură angajată modernă.

Jarrell e preocupat de condiţia umană: el vede în război mai ales pierderea personalităţii în imense organizări, abstract-eficiente, este preocupat de acţiunea oţelului şi a ecuaţiei transformate în utilitate. El cercetează contradicţia între om şi unealta de război, omul apare adesea ca slujitor, simplă anexă a uneltei; sensul moral dispare atunci cînd făptuitorul nu îşi înţelege fapta (*Pierderi*). O simpatie profundă, liberă de sentimentalism îl leagă pe Jarrell de soldatul a cărui existenţă afectivă i se pare suspendată între un trecut dezirabil şi un viitor îndoielnic, între care se zbate disperat să-şi menţină identitatea. Degradarea aceasta e surprinsă în *Moartea trăgătorului din turelă*. În *Emancipatorii* se evocă tragedia savantului care îşi vede munca transpusă în forţă destructivă, la originea unei catastrofe a lumii moderne.

Atare tematică se învecinează cu preocupările centrale ale autorilor europeni de după război, reprezintă un filon preţios în sinteza către care ni se pare că se îndreaptă poezia americană. Înfăptuirea acestei sinteze va depinde de mulţi factori, va depinde de evenimentele şi tendinţele istorice ale societăţii americane.

CRITICA ANGLOSAXONĂ MAI NOUĂ*

În cadrul sistemului ştiinţei umaniste, cercetarea literară îşi justifică locul important mai ales întrucît este, chiar prin definiţie, un teritoriu de *răscruce*, un punct unde se întîlnesc două domenii diferite. Cercetarea literară (folosim deliberat acest termen larg ce îmbrăţişează istoria, critica, teoria literară, stilistica, limba literară etc.) este sau tinde să fie o *ştiinţă* despre *o artă*. Este inutil să subliniem că în epoca noastră de specializare continuă, atunci cînd se vorbeşte adesea de ruptura între cunoaşterea tehnico-ştiinţifică şi cea artistică, un domeniu în care ştiinţa şi arta se întretaie capătă o semnificaţie umană şi socială deosebită.

Faptul că în esenţa ei cercetarea literară este sau a tins să fie o ştiinţă despre o artă[1] a avut consecinţe importante pentru evoluţia sa în tot decursul istoriei culturii. Mai mult s-ar putea susţine (şi fom folosi în lucrarea de faţă această idee ca postulat) că în tot cursul istoriei sale cercetarea literară a fost o continuă oscilaţie între doi poli, o continuă disociere şi sinteză a două elemente fundamentale: sensibilitate şi metodizare (reflectînd, în alt plan, cele două ele-

---

* Publicat în *Studii de literatură universală*, IX, 1967, Bucureşti, pp. 127—140.

[1] Părere astăzi aproape unanim acceptată (mai ales după W. Dilthey *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin, 1855, şi B. Croce, *La critica letteraria*, Roma, 1894). Astfel, R. Wellek şi A. Warren spun: „literature and literary study... are two distinct activities: one is creative, an art; the other, if not precisely a science, is a species of knowledge or of learning... (the student) must translate his experience of literature into intellectual terms, assimilate it to a coherent scheme which must be rational if it is to be knowledge" (Theory of Literature, New York, 1956, p. 3). Vezi şi W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1948, p. 11, 15. La noi în ţară punctul acesta de vedere este de mult acceptat. Vezi M. Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, 1928, Bucureşti, precum şi întreaga critică şi teorie literară marxistă.

mente principale ale obiectului cercetării: inspirație și meșteșug). Este clar, bunăoară, că în perioada romantică accentul cade hotărît asupra sensibilității (într-un dublu sens: critica folosește ca mijloc de detectare a valorilor în primul rînd sensibilitatea și, pe de altă parte, ea descoperă și reliefează în opera de artă mai ales sensibilitatea, inspirația) — după cum la clasiciști ca Boileau sau chiar Pope este clar că elementul hotărîtor sînt normele, metoda. De la Addison și pînă la Samuel Johnson domnește un echilibru interesant între diversele elemente, între norme, gust, rațiune și sensibilitate. Evoluția internă a istoriei cercetării literare se leagă desigur de întreaga istorie a culturii și societății.

Pentru prima jumătate a secolului XX în ansamblu apare specifică încercarea de a pune cu adevărat premisele pentru o închegare organică, durabilă, cuprinzătoare a elementelor de metodizare și sensibilitate, a elementelor de știință și artă. S-ar părea de asemenea că perioada modernă este prima în care tocmai această problemă se prezintă ca preocupare centrală. Demonstrarea exhaustivă a acestor afirmații depășește cadrul lucrării de față. Vom încerca să o demonstrăm în cadrul unei probleme particulare: aceea a raportului tradiție-inovație. Acesta din urmă este o problemă permanentă a istoriei culturii, rezolvată diferit de la artist la artist, de la epocă la epocă, de la o situație social-istorică la alta. Iar în interiorul studiului literar, am putea defini tradiția mai ales ca menținere (la nivelul conținutului de idei sau al metodei de lucru) a echilibrului — acceptat în perioadele precedente — între elementele de sensibilitate și cele de metodizare, iar inovația ca modificare într-un sens sau altul a acestui echilibru.

Problema poate fi tratată din două unghiuri de vedere diferite:

A. Metodele de cercetare, modul de funcționare al criticii, istoriei și teoriei literare, uneltele de abordare a operei literare.

B. Atitudinea teoretică față de ideile de tradiție și inovație; atitudinea față de moștenirea literară a trecutului și față de producția literară a prezentului. Le vom trata, în măsura posibilităților, separat.

Situația pe care o întîlnim în a doua jumătate a secolului XIX precum și în primele decenii ale secolului XX încă se

caracterizează printr-o ruptură categorică între elementele amintite. Pe de o parte avem cercetările de istorie și documentare literară care înregistrează succese incontestabile și care se caracterizează prin acribie, prin acumulări de informație seacă, descoperiri de detalii, publicări de texte; ele se conduc după metoda pozitivistă. Elementele de sensibilitate, de estetică, de judecată de valoare lipsesc cu totul. De cealaltă parte — critica victoriană, o critică impresionistă, cultivată, anti-pedantă dar și pronunțat anti-metodologică, bazată pe nuanțe sensibile, adesea sentimentale, pe un gust romantic sau post-romantic, o critică subiectivă care încearcă să reconstituie „impresia" operei de artă asupra cititorului, o accentuare a elementului biografic, etic, uneori psihic. Saintsbury, W. Hudson, Walter Raleigh, chiar și Bradley, sînt exemple tipice pentru această modalitate critică: mai aproape de noi, ea a continuat să influențeze pe J. Sutherland, Leslie Stephen, Basile Willey, Cyril Connolly și alții.[1]

Incontestabil, dacă vom considera această ruptură ca fiind „tradiția", situația dată, cercetarea ultimilor 40 de ani este în ansamblul ei inovatoare, anti-tradițională.[2] Evoluția aceasta se datorește, după cum se știe, unor cauze social-economice bine cunoscute. Ea este însă declanșată și de anume forțe intern-literare printre care vom aminti cîteva.[3] În pri-

---

[1] Aceasta nu înseamnă firește, că ar fi lipsit cu desăvîrșire studiile echilibrate, substanțiale, care să nu se încadreze în distincția noastră. Așa de pildă lucrările eseistice ale lui Chesterton și Shaw.

[2] D. Daiches, *The Present Age from* 1920 (*Introduction to English Literature*, vol. V, The Cresset Press, London, 1958) spune: „Impressionism and academicism are the two opposite poles from which the modern critic flees equally. Impressionism is the discussion of a work of art in terms of autobiographical chat about the state of mind it produces in the reader, while academicism includes both the amassing of pictural details about works and their authors" (p. 121). În prezentarea de față ne-am ghidat mult după valorosul studiu al lui R. Weimann „New criticism" und bürgerliche Literaturwissenschaft, în „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanstik", 1960, nr. 1, 2. (Acest studiu a fost ulterior dezvoltat și publicat sub formă de volum în 1962).

[3] Vezi Wilbur Scott, 5 *Approaches to Literary Criticism*, Collier Books, New York, 1962, pp. 17—20.

mul rînd este vorba de apariţia unui nou tip de literatură (mai ales în poezie): eşecul poeziei romantice şi georgiene, apariţia poeziei de război a unor Rupert Brooke şi Siegfried Sassoon, voga imagismului, influenţa revistei „Poetry" după 1912, apariţia unei poezii noi o dată cu Pound, Eliot, Frost, Robinson. Această nouă literatură nu putea să nu cotribuie la apariţia unei noi critici. Am aminti apoi lupta unui front publicistic larg împotriva vechilor categorii estetice. Acesta cuprindea printre alţii pe George Bernard Shaw, Randolph Bourne *(Youth and Life)*, Van Wyck Brooks *(America's Coming of Age*, 1915), H. L. Mencken, care cer criterii noi şi o nouă apreciere a tradiţiei. Contribuţia constructivă hotărîtoare în cotitura cercetării literare spre o nouă formulă pare a fi venit de la un număr restrîns de personalităţi: T. E. Hulme (1883—1917), Joel Spingarn *(The New Criticism*, 1911), Irving Babbitt (1865—1933) şi şcoala sa. Hulme, care a scris cîteva eseuri, propovăduieşte un neo-clasicism foarte apropiat în structură de cel al lui Charles Maurras. El respinge romantismul ca ultimă etapă a umanismului (opoziţia între romantism şi clasicism se concretizează la el ca o opoziţie între două viziuni ale omului: prima, aceea a unui individ cu nelimitate puteri şi nelimitate aspiraţii; a doua, a unei fiinţe extrem de imperfecte şi limitate ale cărei realizări se pot baza numai pe ordine şi disciplină). El postulează o discontinuitate absolută între zona valorilor etic-estetic- religioase şi personalitatea umană. Discipol al lui Bergson, el susţine, e drept, că arta trebuie să fie imitativă *(„It is essential to prove that beauty may be in small, dry things. The great aim is accurate, precise and definite descriptions")*, dar totodată că realitatea e ascunsă sub scurgerea aparenţelor, sub vălul familiarităţii. Contradicţia aceasta este împăcată prin accentul pus pe limbă. O idee poate deveni nouă numai în măsura în care distruge tiparele lingvistice cu care ea tinde să se identifice (această deosebită răspundere lingvistică, precum şi ideea de ordine vor fi preluate de T. S. Eliot). Spingarn este mai puţin tranşant şi iconoclast. El păstrează din tradiţia victoriană ideea de gust, afirmă suprapunerea momentului creator cu cel critic, este convins de posibilitatea de a se reproduce opera de artă prin critică. Pe de altă parte, sub influenţa crociană, el pune bazele analizei de text specifică pentru o bună parte din critica

modernă. Totodată este unul din primii care respinge categoriile literare şi istorice, cerînd judecarea fiecărei opere de artă, în funcţie de propriile ei obiective. În sfîrşit, şcoala lui Irving Babbitt respinge şi ea în numele unui umanism clasicist întreaga evoluţie a culturii de la Renaştere pînă la Romantism. Aici apare o trăsătură interesantă a cercetării literare de azi: respingerea tradiţiei în favoarea unei tradiţii mai vechi. Şi Babbitt se orientează spre neo-clasicism, cere „order, restraint, discipline".[1]

Toţi aceşti factori izbutesc să creeze premisele pentru o atitudine anti-tradiţională în care se resping mai ales metodele impresioniste ale perioadei anterioare. Totodată, neo-clasicismul lor constituie un teren fertil pentru asocierea metodei cu sensibilitatea. Să enumerăm cîteva dintre orientările noi în domeniul metodologic.[2]

Întîi de toate este profund semnificativă pătrunderea masivă a aspectelor social-economice în tratarea operei de artă, importanţa crescîndă a concepţiilor marxiste despre literatură şi artă. Este adevărat că încă de la Taine încoace era destul de greu să se lase de-o parte cu totul factorul social. În Statele Unite, John Macy[3] şi Vernon Parrington[4] făceau loc larg acestui factor (primul de pe poziţii socialist-reformiste, al doilea jeffersonian-liberale).

Cercetarea literară marxistă este deosebit de puternică în deceniul IV, mai ales în S.U.A.[5], dar şi în Anglia. Desigur nu lipsesc confuziile, mulţi critici cedează presiunii societăţii în care trăiesc şi renunţă la convingerile lor. Oricum, lucrurile nu sînt aici chiar atît de clare şi credem că o ana-

---

[1] Să amintim dintre lucrările de bază: I. Babbitt, *The New Laokoon*, 1910; idem, *Rousseau and Romanticism*, 1919; P. E. More, *The Shelbourne Essays*, 1934—1935; Norman Foerster, *American Criticism* şi într-o oarecare măsură influenţa asupra gîndirii, eclectice de altfel, a lui René Wellek, Yvor Winters (mai ales în *The Defense of Reason*, 1935) şi Douglas Bush (*The Humanistic Critic*, „Kenyon Review", XIII, winter 1951).

[2] Enumerarea pe care o facem este cea îndeobşte acceptată; vezi W. Scott, *op. cit.*, R. Wellek, Concepts of Criticism, 1962.

[3] The Spirit of American Literature, 1908.

[4] Main Currents in American Thought.

[5] G. Hicks, *Proletarian Literature in the U.S.A., Great Tradition* 1933; V. P. Calverton, *The Liberation of American Literature*, 1932; iată titluri de lucrări literare pătrunse de acest spirit.

liză amănunțită a acestei mișcări atît de influente ar putea reprezenta o contribuție de seamă la cunoașterea perioadei respective. În S.U.A. vom aminti numele lui Granville Hicks, Floyd Dell, James Farrel, Joseph Freeman, Michael Gold și alții, precum și revistele „The Masses", „New Masses" (după 1928); „The Modern Quarterly" (1923—1940), „Masses and Mainstream" (după 1948); în Anglia „Left Review" (condusă de Edgell Rickword), studiile lui Christopher Caudwell și alții, iar mai aproape de noi Alick West, Arnold Kettle, George Thomson au menținut vie și activă tradiția interpretării literare marxiste.[1]

Cîmpul de acțiune al ideilor și metodelor marxiste de cercetare se lărgește și mai mult dacă ținem seama că o serie de scriitori, critici și istorici literari au preluat în opera lor, cel puțin temporar, elemente ale acestora. Așa au fost în S.U.A. revistele „Partisan Review" și „New Republic". Așa a fost în Anglia grupul Auden-Spender-Cecil Day Lewis în deceniul IV; după 1948, o serie de critici legați de grupul „Scrutiny" ca L. C. Knights, Salingar, B. Ford se văd siliți să împletească metoda lor analitică cu elemente de interpretare social-economică (lucru vizibil în multe capitole din *Pelican Guide to the History of English Literature*). Pentru aceștia — ca și pentru un alt grup de care ne vom ocupa ulterior — sînt valabile cuvintele lui Van Wyck Brooks: „If our literary criticism is always impelled sooner or later to become social criticism, it is certainly because the future of our literature and art depends upon the wholesale reconstruction of a social life all the elements of wich are as if united against the growth and freedom of the spirit"[2]. Într-adevăr, există, mai ales în istoria literară americană, un adevărat curent sociologic. Chiar dacă reprezentanții săi nu ajung pînă la materialismul istoric, ei îmbogățesc cercetarea cu

---

[1] Ralph Fox, *The Novel and the People*, 1937; John Strachey, *The Coming Struggle for Power*, 1933; George Thomson, *Marxism and Poetry*, 1945; Arnold Kettle, *Introduction to the English Novel* ilustrează această radiție.

[2] În *The History of a Literary Radical* (citat după F. Stovall, The Development of American Criticism, Chapel Hill, Univ. of N. Carolina Press, 1955).

rezultate de seamă, subliniază legătura literaturii cu viața, cu societatea.[1]

O dată cu această metodă de cercetare științifică legată de social apare un alt grup de metode care în deceniile V—VI s-au bucurat de o anume preponderență, cele de analiză intrinsecă, de „close readins" (lectură minuțioasă). Bazele acestei metode sînt puse de T.S. Eliot și, într-o anume măsură de Ezra Pound. Eliot, care e important în primul rînd pentru opera sa de valorificare de pe poziții moderne a istoriei literaturii engleze, a izbutit în același timp să pună temelia metodelor critice analitice. Așa, de pildă, respinge preocuparea pentru condițiile subiective ale actului creator (ambianță și psihologie): „Honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet, but upon the poetry". Tot el este acela care subliniază legătura strînsă între poezie și limbă și caută semnificația formei, a tehnicii scriitoricești. În sfîrșit, atrage atenția asupra distincției ce trebuie făcută între experiența estetică întruchipată într-o operă de artă și totalitatea concepțiilor filozofice, religioase, politice, morale exprimate în ea. (O astfel de concepție putea să producă două atitudini: fie să ducă pur și simplu la o distingere mai lucidă a diverselor sfere ale operei literare, fie să ducă la o rupere artificială a operei de contextul ei firesc. Nu se poate nega faptul că mulți critici englezi și americani au urmat tocmai calea din urmă, exercitînd o influență negativă asupra dezvoltării studiilor literare. Această influență negativă nu ține de metodă, ci de felul în care a fost folosită).

---

[1] Este vorba (după Parrington, *op. cit.*) mai ales de Van Wyck Brooks cu monumentala sa *Makers and Finders*: *A History of the Writer in America* 1800/1915, apărută în 1936—1952, în 5 vol. (*The World of Washington Irving*; *The Flowering of New England*; *The Times of Melville and Whitman*; *New England*: *Indian Summer*; *The Confident Years*). Pe aceeași linie sociologică se situează R. Bourne, H. S. Canby, B. de Voto precum și importantele lucrări de Constance Rourke, *American Humour*, 1931 și *The Roots of American Culture*, în care se subliniază sursele populare ale tradiției literare culte americane. Pe o poziție mai eclectică, pe baze burghezo-liberale, dar tot cu orientare sociologică se situează F. O. Mathiessen, *The American Renaissance*, 1941; A. Kazin, *On Native Grounds*, 1942; Floyd Stovall, *American Idealism*, 1943, cele 4 volume ale lui Maxwell Geismar dedicate romanului american între 1900—1940, Edm. Wilson, Axel's Castle, Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, 1950, și Malcolm Cowley cu articolele sale.

Metoda de critică analitică se găseşte în formă pură mai ales la aşa numita „Southern School": Allen Tate, John Crowe Ransom, R.P. Blackmur, Cleanth Brooks, R. P. Waren, Wimsatt jr., Yvor Winters şi alţii[1]. Pentru ei poezia nu este inerentă unui singur element ci este exprimată de complexul de relaţii, de organizarea părţilor, de structura poeziei. Criticul e menit să cerceteze aceste elemente (de conţinut şi formă) în interconexiunea lor. Aici intervin o serie de noţiuni ajutătoare care diferă de la critic la critic. Astfel, Brooks foloseşte „paradox" sau „irony" cu definiţia: *an ironical event or situation is one in which there is a contrast between expectation and fulfilment or desert and reward*". Lumea reală, infinit de complexă, nu poate fi redusă la un singur sistem de cunoaştere sau moral, indiferent care ar fi el. Există, după el, nenumărate interpretări posibile ale oricărei realităţi. Unul din criteriile esenţiale ale marelui poet este „maturitatea", capacitatea de a înţelege multiplicitatea punctelor de vedere în raport cu realitatea. Este firesc deci că poetul „matur" va fi conştient, chiar atunci cînd operează de pe baza unei anumite poziţii, de relativitatea acesteia, pe care o implică prin ironia evidentă sau ascunsă în text. „Ironia" devine astfel un test indispensabil al calităţii poetice; ea se mai justifică şi prin nevoia poetului de a înlătura reacţia clişeu. Ransom operează cu distincţia între *structură* logică şi textură locală. Prima ar corespunde facultăţii noţionale de a ordona totalitatea senzaţiilor, a doua ar corespunde imaginaţiei care foarte curînd restabileşte bogăţia concretă a amănuntelor şi senzaţiilor: „*the special symbolic formula-*

[1] J. Cr. Ransom, *The World's Body*, 1938; idem, *The New Criticism*, 1941; idem, *The Kenyon Critics*, 1951; Allen Tate, *Reactionary Essays*, 1936; idem, *On the Limits of Poetry*, 1948; idem, *The Forlorn Demon*, 1953; R. P. Blackmur, *Language as Gesture*, 1952; idem, *The Lion and the Honeycomb*, 1955; Brooks and Warren, *Understanding Poetry*, 1938; idem, *Understanding Fiction*, 1942; Cleanth Brooks and R. Heilmann, *Understanding Drama*, 1945; Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, 1939; idem, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, 1947; Yvor Winters, *In Defence of Reason*, 1947; Wimsatt and Cl. Brooks *Literary Criticism: A Short History*, 1957; Simpozioane colective: *I'll Take My Stand*, 1930; *A Southern Vanguard*, 1947; *A Southern Renaissance*, 1953. Deosebit de importante sînt revistele cercului: „The Fugitive", „Kenyon Review" (condusă de Ransom; apare din 1939), „Sewanee Review" (condusă de Tate), „Hudson Review" şi „Southern Review", precum şi revista de analize „The Explicator".

tion of language which characterizes the literary work is unique in its ability to reprezent a part of man's experience that cannot be represented adequately by the abstractions of logic"[1]. Simplificînd, am putea spune că pentru Ransom „structura" este sensul, mesajul, echivalentul în proză al valorii de comunicare; „textura" ar fi alcătuită din abaterile inevitabile de la acest tipar semantic şi de la tiparele sonore preexistente cu care el trebuie să opereze. „Textura" ar fi suma inadecvărilor logice intenţionate de poet care dau textului poetic o dimensiune în plus faţă de textul strict logic. Allen Tate lucrează cu noţiuni analoge. „Extensiunea" reprezintă planul denotativ, nucleul logic al textului poetic, iar „intensiunea" este cel conotativ, corpul de implicaţii emoţionale. Desigur „tensiunea", caracteristica esenţială a poeziei *„(the full organized body of all the extension and intension that we can find in it")* nu este în nici un caz o combinaţie pur mecanică.

La rîndul său, Blackmur afirmă că critica trebuie să-şi aibă rădăcina, ca şi opera de artă, în experienţa percepută concret. Dar rezultatul va fi nu un echivalent artistic, ci o reţea de noţiuni, de idei poetice cu valenţele şi conotaţiile respective — scheletul poeziei efective, *tiparul* ei. (Este clar că acesta este un admirabil exemplu al felului în care metodologia şi sensibilitatea se împletesc organic). Se disting în critica lui Blackmur trei etape[2]: a) o fază provizorie în care elaborează o clasificare generală, o ipoteză de lucru privind opera; b) alegerea unei probleme centrale, variind de la un autor tratat la altul; c) nivelul tehnic — analiza verbală şi lexicală (frecvenţă, valoare, împerechieri de cuvinte tropi, paralele cu alţi scriitori).

Metoda analitică e împinsă la extrem în opera lui Yvor Winters care atacă violent romantismul, didacticismul, hedonismul, căutînd în fond să elimine orice sentiment, emoţie, pasiune din poezie: *„I believe that the work of litera-*

---

[1] R. Handy, *Kant and the Southern Critics*, Austin, 1965 (citat după R. O'Dea, *Philosophical Critics*, în „Southern Review", winter, 1965). O admirabilă expunere a teoriei sale se află la Murray Krieger, *New Apologists for Poetry*, 1954.

[2] Vezi M. E. Eickhoff, *Methodik u. Sensibilität in der Dichtungskritik R. P. Blackmurs*, Diss., München, 1959. Etapele lui Blackmur corespund în linii mari cerinţei lui Damaso Alonso ca faza analizei tehnice să fie precedată de o „intenţie integratoare".

ture, in so far as it is valuable, approximates a real apprehension and communication of a particular kind of objective truth... The poem is a statement in words about a human experience... The poem is good in so far as it makes a defensible rationas statement about a given human experience...". În acest sens el se apropie de critica semantică și lingvistică.

Școala de la Cambridge, grupată în jurul trimestrialului „Scrutiny" (1932—1948), este condusă de F.R. Leavis[1]; printre criticii apropiați de ea vom enumera pe Q.D. Leavis, L.C. Knights[2], Derek Traversi[3], D.W. Harding, Boris Ford[4], Salingar[4], Cox[4], James Smith și alții. Principala metodă folosită de ei este tot analiza textuală pe care o împletesc însă cu tendințe sociologice — la început reacționare, după război social-reformiste — și cu semantismul richardsian. Leavis vede în limbă un factor de rezistență în fața descompunerii societății; critica, hipertrofiată, devine în ochii săi un element social și cultural decisiv. Cu privire la tradiție și sarcina criticii atitudinea sa e limpede: „...He (the critic) endeavours to see the poetry of the present... as the most significant, contemporary line of tradition. He endeavours, where the poetry of the past is concerned, to realize to the full the implications of the truism that its life is in the present or nowhere; it is alive in so far as it is alive for us. His aim... is to define and to order, in terms of its own implicit organization, a kind of ideal and impersonal living memory" sau „I think it the business of the critic to perceive for himself, to make the finest and sharpest relevant discriminations, and to state his findings as responsibly, clearly and forcibly as possible" (*Revaluation*, în Introducere).

În sfîrșit grupul de la Chicago, animat de R.S. Crane[5], se afirmă mai ales după război. Este numit și grupul „neo-aristo-

---

[1] *Revaluation*, 1936; *New Bearings in English Poetry*, 1937; *The Great Tradition*, 1948; *The Common Pursuit*, 1952.

[2] *Explorations: Essays in Literary Criticism*, 1945.

[3] A scris mai ales studii shakespeariene.

[4] Principalii realizatori ai *Pelican History of English Literature*, 7 vol., 1957.

[5] Ed. by R. S. Crane, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, 1952 (care cuprinde eseuri de R. Mc Keon, Elder Olson, W. R. Keast Crane însuși și alții). Revista lor principală este „Modern Philology". Cartea lui Paul Goodman, *The Structure of Literature*, Chicago, 1962, este un produs al acestui grup.

„GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

telian" pornind nu atît de la conceptul de *mimesis*, cît de la acela de *synola* („întreg artistic concret"). Respinge orice metodă critică unică, precum şi rolul central al unor categorii ca „tension", „irony": „the only satisfactory approach to the existing diversities of criticism must be one that recognizes a plurality of distinct critical methods, each of them valid or practically valid within its proper sphere" şi îşi explică poziţia astfel: „What a poet does distinctively as a poet is not to express himself or his age or to resolve psychological or moral difficulties or to communicate a vision of the world or to provide entertainment or to use words in such-and-such ways, and so an — though all these may be involved in what he does — but rather, by means of art, to build materials of language and experience into wholes of various kinds of which, as we experience them, we tend to atribute final rather than instrumental value. The criticism of poetry... is on this view primarily an inquiry into the specific characters and powers and the necessary constituent elements of possible kinds of poetic wholes, leading to an appreciation, in individual works, of how well their writers have accomplished the particular sorts of poetic tasks which the natures of the wholes they have attempted to construct imposed on them. For such criticism we obviously need analytic devices that will permit us to discriminate the various species of wholes that poets have made; to determine the number, character and ordering of their functional parts..."[1]. Membrii grupului de la Chicago resping ideea îndeobşte admisă că poezia este o formă a limbii şi tratarea ei ca atare. Limba nu e decît cauza *materială* a literaturii, mult mai puţin importantă decît celelalte cauze (finală, formală şi eficientă); interesul lor se îndreaptă mai cu seamă asupra *cauzei formale* care este acţiunea, intriga („plot"). Principiul progresiunii, al acţiunii reprezintă sufletul oricărei literaturi. Totuşi, acest grup a evoluat de la poziţia sa iniţială, de investigare a structurii operei individuale, la acceptarea unei împărţiri în genuri în funcţie de reacţia psihologică intenţionată de o anume operă literară (teama, mila, amuzamentul etc.). De aici, o anume orien-

[1] După R. Weimann, *op. cit.*

tare normativă, pe de altă parte însă și o îmbogățire a arsenalului de metode folosite. Structuralismul neo-aristotelienilor, ca și clasicismul sever al lui Winters se învecinează cu un alt grup de metode: cele semantic-lingvistice.

Acestea se bazează în mare măsură pe teoriile elaborate de I.A. Richards[1], care inițial formulase o teorie psihologică a experienței estetice și a comunicării. Trecînd în revistă tipurile de definiție a frumosului, el găsește 16 definiții împărțite în 3 grupe: simple, complexe, psihologice; numai cele 7 cuprinse în ultimul grup i se par vrednice de o discuție serioasă. Valoarea este pentru el ceea ce satisface apetența, iar năzuința umană ar fi să găsească acea stare în care un maximum de apetențe e satisfăcut fără frustrarea altor apetențe. Idealul ar fi deci un echilibru cît mai subtil organizat al impulsurilor. Dintr-un atare echilibru se naște poezia (sau mai bine zis *frumosul* în general) și un atare echilibru vrea ea să comunice.[2] Premisele teoriei sale sînt însă mult mai puțin relevante decît metoda de natură semantică ce decurge din ele. El spune: „Poetry... does not deal with historical or scientific fact; it deals with pseudo-statements and a pseudo-statement is true if it suits and serves some attitude or links together attitudes which on other grounds are desirable". El face distincția între moduri diferite de a trata cuvintele: „A poem... has no concern with limited and directed reference. It tells us, or should tell us nothing. It has a different... though far more vital function to use an evocative term in connection with an evocative matter". Această distincție între valoarea emotivă și referențială a limbii ca bază pentru specificul mesajului poetic printre mesajele lingvistice este la ora actuală general acceptată. Formularea dată de R. Jakobsson[3] poate fi considerată clasică în momentul de față: funcția poetică a limbii este una din

---

[1] *Principles of Literary Criticism*, 1924; *Practical Criticism*; *A Study of Literary Judgement*, 1929.

[2] I. A. Richards, C. K. Ogden, J. Wood, *The Meaning of Meaning*, London, 1923 (cap. VII, *The Meaning of Beauty*); teoria se găsește pe larg în *Principles*... dar pare astăzi fastidioasă. E. Bentley (Introd. la *The Importance of Scrutiny*, New York University Press, 1964) admite că meritul cărții „is located in 2 or 3 chapters".

[3] În articolul său clasic *Linguistics and Poetics*, în *Style in Language*, ed. by Th. Sebeok, 1958.

cele 6 funcţii (emotivă, cognitivă, referenţială, metalingvistică, poetică şi fatică) corespunzătoare unuia din cei 6 factori ai oricărui „speech-event": adresator, adresant, context, cod, mesaj şi contact. Analiza pornind de la lingvistica structurală, privind adică poezia ca o formă a limbii, este în ultimii ani larg răspîndită: Sol Saporta, Michael Rifaterre, John Lotz, J. Sledd, Dell Hymes, sînt numai cîţiva dintre cercetătorii care s-au îndreptat spre o statistică lingvistică.[1] Metoda care priveşte textul literar ca un caz particular al mesajului lingvistic se află abia la începuturile ei. Prin intermediul lingvisticii, studiul literaturii se îmbogăţeşte cu unghiul semasiologic (al teoriei comunicării). Limba este comunicare. Poezia este parte din limbă; care e specificul comunicării poetice şi ce are ea comun cu orice altă comunicare? Acest unghi de vedere, fără a epuiza esenţa studiului literaturii, îl poate — cum spuneam — îmbogăţi şi înnoi. O bună parte din cercetătorii americani amintiţi mai sus lucrează în această direcţie, cu toate că dorinţa şi credinţa lor este că se ocupă de stilistică şi poetică. În mod paradoxal, pe de altă parte, o serie întreagă dintre criticii analitici trebuie încadraţi la stilistică: ceea ce fac ei nu este în fond o analiză critică, în sensul deplin şi complex al cuvîntului, ci o stilistică densă — mai ales Allen Tate, W.K. Wimsatt jr., Brooks (contribuţia lor, care în critică a putut fi socotită negativă, devine rodnică şi interesantă privită sub un unghi diferit)[2]. Cu toate acestea, studiile de stilistică propriu-

[1] Vezi *Probleme de stilistică*, Bucureşti, 1964; *Style in Language*, 1958; *Stil und Formprobleme in der Literatur*, 1959, Heidelberg; *Poetics, Poetika*, Varşovia 1961; *Studii de stilistică şi poetică*, Bucureşti, E.P.L., 1965. Lucrarea lui F. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford, 1934, susţine că literatura nu e decît o parte a istoriei generale a limbii şi că depinde întru totul de aceasta.

[2] Poate cea mai interesantă contribuţie semantică la cercetarea literaturii sînt totuşi studiile lui W. Empson, *7 Types of Ambiguity*, 1930; *Versions of Pastoral*, 1935; *The Structure of Complex Words*, 1951 care arată cum contactul între polisemantismele atît de specifice limbii engleze constituie o bază pentru multiple moduri de înţelegere a unui text, apoi cum acestea la rîndul lor se completează reciproc alcătuind mecanismul acelei „polivalenţe" a poeziei de care s-a vorbit de atîtea ori.

zisă[1] au fost în număr mai mic decît în Franţa, Germania sau U.R.S.S.

Metodele lingvistice au pus totodată cercetarea în contact cu metodele matematice. Este vorba în primul rînd de statistică a cărei utilitate (reală, deşi secundară) nu mai poate fi negată de nimeni în analize lexicale, fonetice, stilistice etc., şi, în mai mică măsură, cel puţin deocamdată, şi de logica matematică ce îşi propune să transcrie în întregime texte literare sau cel puţin „osatura" lor.

Dacă zonele de contact ale studiului literar cu ştiinţele exacte au fost frecventate mai asiduu, nu acelaşi lucru se poate spune despre zonele de contact cu teoria culturii şi a celorlalte domenii în care rezultatele unor Curtius, Auerbach, Damaso Alonso, Hocke, Tudor Vianu — ca să amintim numai cîteva nume postbelice — au adus în Europa contribuţii cu totul remarcabile. Daiches recunoaşte şi el că discutarea literaturii în contextul istoriei ideilor scade faţă de „the tendency to treat avery work as though it were contemporary and anonymous". Cu toate acestea au existat cîteva lucrări de mare ecou: Wellek and Warren, *Theory of Literature* (Harcourt, Brace and Co., 1949) care îmbină — cu multă prudenţă — metodă şi sensibilitate, istorism şi analiză întrinsecă, metode tradiţionale şi inovatoare, fără a acorda totuşi atenţia cuvenită contextului social-economic (rolul lor esenţial fiind acela de a crea aparatura teoretică solidă şi unitară a gîndirii neo-critice); studiile estetice-filozofice ale lui Santayana (despre tragic mai ales) şi ale lui Monroe Beardsley *(Aesthetics)* precum şi ale lui A.O. Lovejoy sau Odette de Mourgues[2]. Poate că tot aici trebuie adăugate studiile epistemologice profunde şi dificile ale lui Kenneth

---

[1] John Middleton Murry, *The Problem of Style*, Oxford, 1922; St. Ulmann cu studiile sale privind imaginea literară; Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, 1948, *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, 1949; Josephine Miles, *The Vocabulary of Poetry*, California U.P. 1946, *The Continuity of Poetic Language*, 1951; Carolline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge U.P., 1935; W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Kentucky, 1954.

[2] A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936; Odette de Mourgues, *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry*, Oxford, U.P., 1953.

Burke, *The Philosophy of Literary Forms*, 1941; *A. Grammar of Motives*, 1945; *A. Rhetoric of Motives*, 1950.

Relativa sărăcie a studiilor cu raportare la un context larg de idei, la alte arte sau literaturi, sau la contextul cultural în general este parțial compensată de frecvența studiilor și metodelor „arhetipale". Acestea pornesc de la teoria psihologică a lui Carl Gustav Jung după care ar exista un inconștient colectiv în care omul civilizat a înmagazinat cantități mari de informație preistorică articulată în mit. Acest inconștient relativ unitar și uniform („anima") ar constitui fundalul pe care se proiectează „masca", „persoana" individuală. „Miturile" în înțeles de contur tradițional al unor cunoștințe sau convingeri se regăsesc în vis, în opera de artă. Monumentala lucrare a lui James Frazer, *The Golden Bouch*, 1890—1915 (un studiu comparativ al miturilor și riturilor așa cum apar ele în religiile primitive, antice și moderne) precum și studii ulterioare (Mircea Eliade, Kereny etc.) au constituit baza pentru metoda arhetipală[1]. Ea își propune să găsească în structura operei de artă, dincolo de detalii, un număr limitat poate, dar de înaltă semnificație umană, de tipare permanente, mitice. Acestea devin, tocmai prin faptul că în forma lor cea mai simplă sînt comune unui mare număr de opere, încărcate de semnificație, chei ale destinului uman. Este incontestabil că atît pentru studiul simbolurilor, cît și prin posibilitatea depistării de paralelisme cu alte opere literare, sau mai ales prin combinarea cu alte metode, aceasta a dat o serie de rezultate valoroase[2]. A constituit însă din păcate și un teren pentru deformări și exagerări care pot duce la pierderea din vedere a elementului estetic-literar și social-istoric.[3]

---

[1] Nu numai pentru critică, ci și pentru literatură însăși: mari creatori moderni ca Eliot, Yeats, Joyce, Graves, au scris sub influența acestei teorii, stabilind deliberat analogii culturale pe linia acelor tipuri.

[2] Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, 1934; Jessie Weston *From Ritual to Romance*, 1920; R. Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, 1952; Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, 1932; idem, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, 1935; Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, 1930; lucrările lui Kenneth Burke precum și studiul fundamental al lui Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957.

[3] Așa ar putea fi Leslie Fiedler, *An End to Innocence*, 1955; *Love and Death in the American Novel*, 1960.

Dar deformări şi mai flagrante a prilejuit moda, destul de larg răspîndită la un moment dat, a psihologiei freudiene care a dat naştere unei metode de interpretare noi. Această metodă preia teoria freudiană după care acţiunile umane ar fi dirijate de subconştient, de impulsuri erotice, de libido, de complexe de inferioritate. Valoarea teoriei în ştiinţă nu ne priveşte aici. În aplicarea ei în literatură se poate spune că rezultatele au fost ridicole atunci cînd, uitîndu-se că literatura este creaţie, construcţie, expresie conştientă, lucidă, s-a ajuns la diagnoze clinice ale personajelor literare (cazuri clasice sînt lucrările lui E. Jones şi F.L. Lucas[1]). Ea rămîne simplificatoare şi, prin accentuarea autorului, iar nu a operei, constituie un element retardatar, mai de grabă decît inovator, cînd disecă personalitatea creatorului[2]. În unele cazuri, totuşi, metodele psihologice, chiar freudiene, au avut anume utilitate, mai ales atunci cînd în loc să încerce să transforme studiul literaturii într-un fel de laborator auxiliar al psihologiei, s-au mulţumit cu rolul mai modest de a oferi cadre de înterpretare, tipologii, structuri organizatorice care să fie însă umplute cu material literar. Aşa ar fi mai ales frumosul volum al lui Edm. Wilson, *The Wound and the Bow*, precum şi Newton Arvin, *H. Melville*, 1950. Pe aceeaşi linie se situează şi studiile bazate pe Gestaltpsychologie.[3]

Aproape toate metodele menţionate mai sus reprezintă, independent de rezultatele pe care le-au dat, tot atîtea inovaţii în tehnica cercetării literare, indică ruptura cu tradiţia victoriană-romantică, reprezintă o întărire a laturii obiective, metodice în critică dar şi efortul spre un nou echilibru al acestora.

---

[1] E. Jones, *Hamlet and Oedipus*, 1949; F. L. Lucas, *Literature and Psychology*, 1951; Roy Basler, *Sex Symbolism and Psychology in Literature*, 1948.

[2] Studiile lui Van Wyck Brooks despre Mark Twain şi H. Jones; studiile despre Poe semnate de Joseph Wood Krutch şi Marie Bonaparte; studiile lui Harold Nicolson despre Tennyson şi Swinburne, Herb. Read, *Reason and Romanticism*, 1949; Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*; în majoritatea lor le putem socoti neglijabile. şi D. Daiches (*op. cit.*), p. 134) socoteşte că interpretările freudiene se află în afara liniei generale a criticii de azi.

[3] H. Muller (*Modern Fiction*, 1937) porneşte din psihologia germană Spranger, Kretschmer, Müller-Freienfels, Dilthey etc.

Nu vom trece în revistă toate tipurile de atitudini înregistrate. E de ajuns să arătăm că cea mai răspîndită dintre acestea este cea pe care o vom numi a „tradiției selective": cea care constă în discriminarea severă a autorilor din trecut pe baza unor criterii care în genere țin mai degrabă de gustul contemporan decît de cel al epocii respective. Pe această linie rolul cel mai de seamă îl are T.S. Eliot și credem că importanța lui ca poet sau ca teoretician al literaturii este depășită de noua valorificare a moștenirii literare engleze pe care o oferă.[1] Respingerea gustului victorian-romantic trebuia să aducă după sine o reluare a tuturor epocilor și operelor pe care acest gust le respingea. Dar Eliot nu se va mărgini la aceasta; concentrîndu-se asupra poeziei și a dramaturgiei el va relua nu numai clasicismul (Dryden, Pope, poezia academistă a secolului al XVIII-lea) ci și poezia pe care clasicismul o respinsese și care respinsă rămăsese de aproape 3 secole: poezia barocă și manieristă a așa numitei școli „metafizice". (În această privință nu trebuie totuși să subapreciem studiile temeincice și competente ale lui sir Herbert Grierson care au coincis cu eseurile lui Eliot). Mai mult, el reia pe mulți romantici și victorieni, cîntărindu-i cu greutăți noi (Byron, Coleridge, Wordsworth, Arnold etc.). În sfîrșit, mai important decît toate, a reluat cîteva din valorile cele mai ferme ale tradiției (Shakespeare, Milton, Ben Jonson) și le-a luminat din unghiuri noi, dînd la iveală fețe nebănuite ale operei lor. Influența sa a fost de-a dreptul uriașă. Se poate spune că opera lui alcătuiește o piatră de hotar în istoriografia literară engleză și că de multe ori o frază a sa a avut drept urmare întregi volume sau studii care nu făceau decît să o dezvolte. Însemnătatea sa poate fi clar apreciată dacă vom compara *Cambridge History of English Literature* (1916) cu volumele apărute dintr-o lucrare relativ conservatoare și prudentă cum este *Oxford History of English Literature*. Influența aceasta este însă de-a dreptul izbitoare în *Pelican Guide of the History of English Literature*, compusă de criticii apropiați grupului „Scrutiny". De altfel, Leavis, Knights, Traversi și ceilalți adoptă în întregime programul eliotian de reconsiderare (atît în articolele din „Scrutiny", cît mai ales în studiul lui Leavis, *Revaluation* care poartă

[1] T. S. Eliot, *Selected Essays*, 1937; *On Poetry and Poets*, 1957.

subtitlul de *Tradition and Development in English Poetry*). Ei extind acest proces de reconsiderare și asupra prozei, unde aduc contribuții valoroase.[1] Dar și în Statele Unite cartea lui Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (1939), este tot un produs al gustului eliotian pentru poezia simbolistă și barocă.

„Tradiția selectivă" operează cu criteriile prezentului; acestea nefiind unice se poate ajunge la moduri diferite de a privi tradiția. Psihanaliza de pildă a fost folosită de grupurile literare mai iconoclaste, ca armă împotriva trecutului. Convinse că numai prin inovația absolută, prin renunțarea la orice umanism și sistem de forme poate prospera literatura viitorului, acestea aplicau formele cele mai rudimentare și mai nocive ale acestei arme asupra monumentelor venerate ale trecutului, devalorizîndu-le astfel. Alteori același modernism vrea să se legitimeze, să se justifice prin arbore genealogic: G.R. Hocke postulează inovatorismul excesiv — ca familie de idei și modalități — care apare periodic în istoria culturilor și definește epoca actuală drept „al 5-lea manierism". Van Wyck Brooks, Edmund Wilson, Alfred Kazin caută să găsească permanențele democratice, umanitare, în cultura americană.

Un caz particular deosebit de interesant (și oarecum paradoxal) este născut din combinarea a două din „variantele" de atitudini amintite: pe de o parte accentuarea tradiției în opoziție cu destrămarea promovată de inovatorismul contemporan cu criticul, pe de altă parte o legitimare a poeziei moderne de inovație nu prin inovație, ci prin tradiție; o promovare a unei poezii de inovație prin apărarea tradiției. Aceasta este poziția pe care se situează mai ales Eliot, și, în S.U.A., Allen Tate.

Implicațiile mai generale ale acestor teorii sînt ambigue. Interpretate metafizic ele pot fi pernicioase, sugerînd că progresul este imposibil, că istoria literară este o simplă oscilare între doi poli, o simultaneitate pe un plan în fond anistoric. În realitate, admițînd desigur o simultaneitate a valorilor, o „contemporaneitate" a lor, vedem că aceasta reprezintă numai o latură a unui proces dialectic: cealaltă

[1] Mai ales Leavis, *The Great Tradition*, 1949. În Statele Unite are loc un proces asemănător: un mod de a privi poezia e extins asupra prozei și asupra tradiției în proză abia după 1940.

este scurgere, succesiune de momente diferențiale, aderentă organic la un întreg context de stil istoric. Critica marxistă nu caută să mascheze inovația ca tradiție, să o justifice prin paralele și analogii. Fertilitatea dialecticii tradiție-inovație stă probabil tocmai în faptul că rezolvarea ei perfectă se găsește nu în teorie, nu în formule, ci în practică, în realitatea literară.

Pe de altă parte, este drept că metoda „tradiției selective" a dat rezultate valoroase, a obligat la o reconsiderare profundă a întregii istorii literare. Ea a constituit un pas înainte pe linia îmbinării mai strînse a istoriei literare cu critica literară.[1]

[1] Cîteva din principalele antologii de critică literară: Ed. by Morton Zabel, *Literary Opinion in America*, 1937; R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism* — 1920—1948, 1949 (cu accent pe analitici); Charles Glicksberg, *American Literary Criticism* 1900—1950, 1952 (o scurtă istorie); R. B. West jr., *Essays in Modern Literary Criticism*, 1952; J. Aldridge, *Critiques and Essays on Modern Fiction*, 1952.

J. D. SALINGER ŞI ÎNNOBILAREA DIVERTISMENTULUI*

O primă impresie pe care o lasă tehnica prozei lui Jerome David Salinger a aceea de a încerca ingenios o „înnoire", o înnobilare a literaturii de divertisment, ridicînd-o la nivelul literaturii majore. Într-adevăr dacă privim literatura de divertisment ca o decădere epigonică (de sorginte romantică) dintr-o stare superioară, nu putem să nu recunoaştem că ea păstrează scheme literare fundamentale, situaţii tip, clişee psihologice nealterate. (Fireşte, arhetipul există în orice literatură, el nu are însă nuditatea şi sclerozarea din literatura de divertisment. În folclor există o unitate organică în planul ideilor, construcţiei imaginii, în plan fonetic chiar, nu doar transpunerea mecanică a unor scheme simplificate). Aceste scheme şi situaţii-tip sînt repetate la nesfîrşit, cu monotonie, şi tratate „comercial". Salinger se prevalează de simplitatea nemijlocită, de „ingenuitatea" schemelor literaturii de divertisment, le transfigurează însă prin aplicarea unei tehnici meşteşugite de construcţie şi le încarcă cu un lirism de palidă melancolie, care îl aminteşte pe Cehov, cu o simpatie sentimentală pentru gingăşiile vieţii.

Ca exemplificare poate servi una din cele mai reuşite povestiri ale sale, *Omul care rîde*, apărută în volumul *Nine Stories* (Nouă povestiri). Schema subiectului este fără îndoială frecventă în sentimentalismul bulevardier: tînărul serios care înţelege pe copii şi e înţeles de ei — dragostea sa şi eşecul — reacţiile copiilor. Transfigurarea operată de Salinger dispune acţiunea pe trei planuri: *a*) viaţa instructorului John Gedsudski, caracterul, cariera şi însuşirile sale, dragostea pentru Mary Hudson pînă la eşecul final,

* O versiune mai amplă a acestui text a apărut sub acelaşi titlu în *Secolul XX*, *1*, 1964, pp. 92—99.

b) „tribul pieilor roşii" — grupul de copii de 9—10 ani care în fiecare după amiază fac sport sau efectuează activităţi cercetăşeşti sub conducerea lui Gedsudski, *c*) aventurile „omului care rîde", lungă povestire de tipul benzilor ilustrate continuată de John Gedsudski de fiecare dată în drum spre casă. Salinger foloseşte aproape exclusiv tehnica „behavioristă" a relatării acţiunilor şi cuvintelor personajelor, fără comentarii sau cadraj. În acest fel, planul *a* şi *b* sînt numai sugerate, semnificaţia lor este explicată prin raportare la planul *c* (în prima fază, Omul care rîde, un fel de haiduc tibetan monstruos dar bun cu cei săraci, iese victorios din cele mai absurde peripeţii, ajutat de fiinţe parţial reale, împotriva unui detectiv francez tuberculos şi a fiicei sale; în ultima „continuare" acest erou piere). Planul *a* devine inteligibil copiilor din planul *b* numai prin traducerea pe care o reprezintă planul *c*. Planul *c* (aventurile Omului care rîde) este menit să sugereze ca o oglindă imperfectă mişcările din universul interior, el constituie un substitut de analiză psihologică. Vitalitatea şi inventivitatea exuberantă din prima serie a Omului care rîde contrastează net cu temperamentul şi destinul său din partea finală (după ruptura Gedsudski-Mary Hudson) care se îndreaptă rapid spre deznodămîntul tragic precedat şi însoţit de alte simptome: moartea celor doi adversari, moartea lui Aripă Neagră. Povestirea, din planul *c*, gingaşă în inocentele ei atrocităţi, are totuşi un patetism al incapacităţii de exprimare exhaustivă; ea se leagă de alte povestiri mai ales prin simbolul măştii din petale de mac.

Autorul acestei tentative de integrare postromantică, de transfigurare a divertismentului, se bucură de un succes editorial imens, constituie obiectul unei idolatrizări frenetice de către un grup restrîns de admiratori şi trăieşte într-o singurătate ostentativă lîngă Cornish (New Hampshire) în nord-estul S.U.A. În modalităţile de construcţie ingenioase la care ne-am referit, Salinger atacă o formă a „alienării" specifică Statelor Unite, care începe să se extindă şi aiurea. Este vorba de preocuparea pentru formarea unei „imagini publice" a societăţii americane în ansamblu, a instituţiilor, a personalităţilor mai ilustre sau mai obscure din diverse domenii de activitate: a unui model simplu, optimist, dinamic, dar conservator, standardizat, „sănătos"

și afluent; modelul, tiparul acesta trebuie să fie conform cu ideologia oficială; o mixtură de pragmatism deweyian și de freudism, împletită cu mitul pionierului jeffersonian-jacksonian, al individului care se impune și cucerește. Ea se concretizează în sistemul intricat, dar coerent al reclamei, al televiziunii, al filmului hollywoodian, al campaniilor electorale, al publicațiilor de mare tiraj. În ultimele 2—3 decenii, „public-reations" s-a transformat dintr-un serviciu auxiliar de reclamă într-o funcție de redefinire a fiecărui fenomen social în raport cu „consumatorul" economic, cultural, politic, intern sau extern. Specialiștii acestei tehnici au devenit consilieri indispensabili candidaților la posturi publice, organizațiilor de tot felul. Treptat se trece apoi la o nouă fază: la încercarea de a modela efectiv realitățile după tiparele făuritorilor de „imagine publică". Personalitatea umană e datoare să se muleze fidel pe aceste tipare. Este, evident, un proces de alienare, cu inevitabile particularități. Dacă prozatorii americani de importantă capitală din secolul nostru — Faulkner sau Steinbeck, Thomas Wolfe sau Dos Passos — abordează realitatea nemijlocită, Salinger nu se raportează propriu-zis la structurile societății americane, ci numai la acea dezumanizare voioasă a cărei pradă e cetățeanul mijlociu.

Evitînd cazurile radicale, exploziile dramatice, umanismul lui Salinger lasă, totuși, posibilitatea unor evadări sufletești din asediul continuu al conștiințelor pe care-l reprezintă „imaginea publică". Un astfel de evadat este Holden Caulfield, eroul adolescent al unicului roman al lui Salinger, *The Catcher in the Rye*, inteligent, sensibil și neconformist, eliminat din internatul Pencey (a patra școală pe care o urmează), care știind că părinții nu vor afla aceasta decît peste un anumit timp, profită pentru a petrece cîteva zile singur la New York. Itinerariul său secționează conformismele societății cotidiene, căreia, în subconștient, i-a declarat război. Ca într-un roman picaresc condensat, Holden Caulfield, reprezentantul inchietății și sincerității, trece cu un soi de inocentă exasperare (mai degrabă decît disperare, cum s-a propus de unii critici) de la un exponent al „imaginii" dezumanizate la celălalt: directorul, un profesor, doi colegi, mama unui coleg, doi șoferi, cîteva prietene sau cunoștințe întîmplătoare, o prostituată, un prieten

intelectual, un pianist de jazz, un fost profesor al său, probabil pederast, și alții. De cealaltă parte a baricadei se află sora sa Phoebe și cîțiva copii întîlniți întîmplător. Holden este un fel de Huckleberry Finn, mai palid, mai puțin activ, mai melancolic, care rămîne fixat într-un disponibil vag, pe care face eforturi de a-l păstra. Huck și Tom Sawyer sînt dinamici, pentru ei universul e un obiect strategic; în timp ce eroul lui Salinger nu evoluează în cursul itinerariului său, acesta nu e pentru el niciodată o lecție; Holden nu ajunge în fața unei alegeri reale, urmărindu-și singur și nevinovat orbita pînă la un eșec previzibil.

Dialogurile alternează cu largi monoloage în jargon de licean, foarte autentic, deși ușor șarjat (Salinger aderă la realitate în primul rînd prin limbaj) plin de gingășie timidă și adolescentină, de un umanism duios, sensibil și cam neajutorat, dar și de un umor sec de calitate (descins din Ring Lardner — la care se găsesc numeroase referiri); abundă judecăți de valoare (cam scatologice) cu privire la o gamă largă de fenomene cotidiene: un bilanț al judecăților pozitive nu depășește nivelul unei colecții paradoxale și incoerente de teribilisme, dar totalitatea celor negative (nu lipsesc liceele, universitățile selecte din *Ivy League*, cinematografele, Broadway-ul, Radio City și jazzul comercial, sportivii, discuțiile despre fotbal și automobile, părinții și religia oficială, Hemingway și Maugham, sir Laurence Olivier, umorul din *Saturday Evening Post* etc.) alcătuiește o anatemizare destul de organizată a unor elemente pe care se fundează „imaginea" publică despre S.U.A. Dintre reprezentanții adecvați la aceasta din urmă, cu care Holden se ciocnește în peregrinările sale, cel mai conturat este Stradlater, colegul său de cameră de la Pencey, conformist simplu și croit dintr-o bucată, musculos, egoist, carierist, sigur de reușită, plat, optimist, viguros, fără suflet, fără probleme.

De regulă se afirmă că universul lui Salinger ar cunoaște o singură antiteză de bază: societatea adulților — sufletul copiilor. Este un punct de vedere simplificator. De altfel, prin zugrăvirea familiei Glass, Salinger însuși îl infirmă. Lumea adolescenților și copiilor concretizează pur și simplu zona tranziției, neclarului, neformulatului, disponibilului, a *presocialului*. Într-o societate ostilă omului, „presocialul"

poate apărea ca o evadare şi salvare. Aceasta este, desigur, o orientare tipic romantică şi postromantică.

O raportare asemănătoare la „imagine" este nucleul tematic în mai multe din nuvelele cuprinse în volumul *Nine Stories* (apărute între 1948 şi 1953 în *New Yorker* şi *Harper's Magazine* înainte de editarea în volum). *Unchiul scrîntit din Connecticut* confruntă conversaţia vidă, mecanică aproape, a două prietene trecute de tinereţe, bine încadrate în societate, cu lumea solitară sentimental-fantastică a fetiţei uneia din ele. Eforturile disperate ale mamei de a căuta în propria sa existenţă, prezentă sau anterioară, valori reale echivalente sau înrudite cu universul fetiţei par zadarnice, deşi nu lipsite de patetism. Salinger colorează aproape fiecare din prozele sale cu un sentimentalism eliptic pe care tocmai retezarea efuziunilor îl face mai eficace.

Destinele familiei Glass ocupă în opera lui Salinger un loc aparte, se bucură de o greutate specifică crescîndă — în aşa măsură încît sîntem înclinaţi să credem că este vorba de-a dreptul de încercarea de a opune o alternativă viabilă unei lumi tot mai tiranizate de clişee standardizate, de propriul ei egoism. Clanul Glass, o familie irlandezo-evreiască de tradiţie actoricească, familie care de generaţii a produs artişti de circ, clovni, animatori de vodeviluri, apare prin reprezentanţii vîrstnici Les şi Bessie, care după o perioadă de faimă s-au retras în viaţa particulară la Manhattan, şi prin cei şapte copii ai lor: Seymour, Buddy, Boo Boo, gemenii Walt şi Waker, Zooey şi Franny. Este o familie miraculoasă, excentrică, colorată, plină de autenticitate; membrii ei îmbină pofta de viaţă cu cele mai intense preocupări introspective şi mistice, fiecare (dar fiecare) dintre ei este geniu în felul său, are reacţii imprevizibile, este scîrbit de societate, mai exact de „imaginea" ei acaparatoare. Tinerii, un fel de sfinţi uşor nebuni şi plini de umor, au fost pe rînd copii-minune (prezenţi ca atare pe rînd la radio şi televiziune) care colecţionau nu timbre, ci citate din Epictet, Bhagavad Gita şi Thomas a Kempis. Cabotini, vorbăreţi, virtuoşi, pioşi şi respectuoşi, înţelepţi, vizionari, autoanalitici, bizari, apariţia lor nu este niciodată mai mult decît pe jumătate verosimilă. Clanul acestor personaje literare descinde firească din Pickwick, chiar dacă nu realizează, ca acolo, dezinvoltura sudurii

perfecte între o logică internă implacabilă și grația absurdă a plutirii aeriene.

Iată povestirea *Franny*, unde Lane Coutell, reprezentant tipic al conformismului strălucind de infatuare și mediocritate este confruntat cu Franny Glass, cea mai tînără din familie. Este o alternativă specific salingeriană, fără ieșire, între un pragmatism plat, meschin și un misticism lînced și neputincios. Sigur de sine, Lane, în poza cinică și indiferentă a studentului de la Yale, consumînd o porție de picioare de broască cu Martini, admirînd fără rezerve literații academici la modă în cercurile universitare, povestește dezabuzat părți dintr-un studiu al său despre Flaubert. Acestei platitudini prezumțioase, Franny îi opune la rîndu-i teoriile despre „rugăciunea continuă" a unui obscur mistic ortodox de la începuturile secolului XIX apoi, într-un amestec de scîrbă, sensibilizare exacerbată și extaz emoțional-religios, leșină.

Este vădit că în ceea ce pare a deveni un fel de „Glass Saga", Salinger intenționează să trateze ciocnirea între o realitate socială ostilă și autenticul esenței umane, familia Glass figurînd ca un eșantion al unei autenticități posibile. De altfel s-a arătat cu oarecare dreptate că acest ideal uman aproximează un anume grup social: acela al tinerilor intelectuali, neconformiști sau dezechilibrați, în căutare de „experiențe umane" cît mai „directe" și mai originale, de la droguri la șintoism, budism sau tolstoism, din care „beatnicii" constituie o secțiune.

Schița acestui ideal uman e prezentată de *Zooey*, lungă nuvelă care continuă pe *Franny* și care relatează cum unul din frații eroinei, actor profesionist izbutește după un impresionant maraton oral și desfășurarea unei tehnici psihice subtile, să rezolve criza ei religioasă (că familia Glass este un univers distinct, constată și cititorul surprins la tot pasul: gesturile, afirmațiile membrilor familiei au semnificații și valori diverse de cele normale, lucruri banale devin cruciale, acțiuni grave trec neobservate). Între Franny și Zooey are loc, am spune, un război civil, o confruntare între aspecte de aceleași linii de gîndire, între elemente menite aliajului, între un creștinism ecletic (de notă umanistă) la Zooey, și un potpuriu de misticism de la Zen pînă la Filocalia, folosite de Franny pentru a-și fortifica scîrba

de existență. O altă expunere a ideologiei glassiene o găsim în nuvela *Teddy* (din *Nine Stories*), care trebuie amintită în această ordine de idei, indiferent de etichetele și ambalajul personajelor. Copilul Teddy, mic monstru grațios, de o precoce înțelepciune, rațional, lucid, puțin dezabuzat, preocupat, calm, energic este opus (protector) părinților săi (reprezentanți ai „Imaginii": tatăl e crainic la radio) plini de gîndire obtuză, mecanică, primitivă, neglijenți și conformiști. El expune obișnuitul cocktail de misticisme pe care tinerii Glass l-ar îmbrățișa desigur; atacul împotriva „Imaginii" se observă clar („Majoritatea oamenilor nu mai vor să vadă lucrurile așa cum sînt"; „Ei pun nume și emoții pe tot ce se întîmplă" etc.). Se ajunge la o aversiune împotriva a tot ce are structură, formă, logică, la o apologie a conținuturilor pure, a contactelor intuitive, nemijlocite cu esențele.

Seymour, fratele cel mare, întrunește toate virtuțile glassiene la superlativ; fixate stabil și expresiv în ele, aceste virtuți sînt trecute în acțiune în celălalt „univers", al „Imaginii". El apare în trei nuvele: *O zi grozavă pentru peștele-banană, Seymour, o introducere* și în *Raise High the Roof Beam, Carpenters (Ridicați bîrna, dulgherilor)* prima din volumul *Nine Stories*, celelalte două apărute în reviste în 1952 și 1955, în volum în 1962. Prima relatează sinuciderea lui, a doua raporturile și sentimentele față de Seymour ale fratelui secund, Buddy, un scriitor de profesie, cam infatuat și vorbăreț, poseur îndemînatic cu ascuțime mistică (adorația față de fratele mai mare e un motiv ce revine obsesiv la Salinger), a treia — căsătoria lui Seymour. Dacă la aceasta din urmă recunoaștem cel puțin spontaneitatea în invenția de personaje bizare și în decapitarea lor ironică, nu se poate să nu constatăm că toate povestirile din ciclul Glass în care naratorul este Buddy (din care Salinger e pe cale de a-și construi un alter ego permanent) sînt lipsite de realismul limbajului, stăpînite de o verbiozitate confuză. Nu se poate trece cu vederea nici faptul că paragonul virtuților umane propuse de Salinger, cel care trebuie să le pună în practică, este un om a cărui primă descriere este sinuciderea. Este o implicită recunoaștere a eșecului.

În destule din povestirile sale, Salinger depășește aceste limite post-romantice ajungînd la creații simple, în care gingășia și sentimentul sînt echilibrate de un umor

melancolic cu trăsături stilistice conturate (un singur exemplu: Salinger este un maestru al enumerării, al catalogării ironice şi revelatoare a obiectelor dintr-o odaie, buzunar, dulap, zonă a conştiinţei sau univers).

Printre aceste povestiri am aminti *Jos, lîngă barcă* — care cu mijloace simple descrie efectele rasismului asupra sensibilităţii unui băieţaş din noua generaţie a familiei Glass (fiul lui Boo Boo) şi virtuozitatea maternă a acesteia în vindecarea rănilor psihice. Tot printre acestea am include *Omul care rîde*, despre care vorbeam mai sus, sau *Perioada albastră a lui Daumier-Smith* încercarea ratată a unui tînăr şi talentat pictor de a ieşi din monotonia meschină a activităţii sale, eşuînd pe mai multe planuri şi revenind la matcă sub zîmbetul melancolic, protector, înţelegător al propriului său Eu mai vîrstnic. Distanţarea realizată prin această perdea diafană de bagatelizare ironică este în acelaşi timp cea care dă o fertilă şi atractivă ambiguitate diverselor secvenţe. Perfecţiunea disonanţei pure îi izbuteşte lui Salinger în *O zi grozavă pentru peştele-banană* în care sinuciderea surprinzătoare a lui Seymour este motivată cu rară discreţie prin conversaţia telefonică, aparent banală, a soţiei sale Muriel, sugerînd însă o ambianţă de ucigătoare platitudine.

Pentru Esmé, cu dragoste şi abjecţie cunoaşte aceeaşi tensiune a confruntării, este o demonstraţie a faptului că un act de dragoste şi simpatie umană, fie chiar întîmplător (o conversaţie cu o fetiţă, într-o cofetărie), poate avea urmări incalculabile peste timp şi spaţiu, efectuînd şi vindecarea unui grav traumatism psihic, cauzat de război. Este vorba aici, încă, de un hazard, dar de un hazard a cărui posibilitate presupune (pare să indice autorul) anumite premise necesare, dacă nu şi suficiente, de acţiune şi comportament. Proba la care au de făcut faţă eroii nu e nici fictivă, nici simbolică; este vorba de o realitate palpabilă şi gravă: războiul. Tehnica e simplă şi eficace, tonul naraţiunii relaxat în general, dar elastic, capabil de concentrări dramatice; întîlnim cîteva din cele mai tipice personaje salingeriene: sergentul X, eroul principal se putea numi Holden, sau Ernie Graff, sau John Gedsudski sau falsul Daumier-Smith. Clay, colegul său de companie, este primitivul adecvat la „Imagine", Stradlater, sau un Lane

Coutell incult, pentru care războiul reprezintă o serie de incomodităţi, nu de răscoliri sufleteşti. Esmé este obişnuitul copil precoce; asemănător cu Ramona, Sybil, Lionel Tannenbaum, cu Phoebe Caulfield, chiar cu Teddy McArdle: precoce, de o naivă seriozitate, cu limbaj ales, judecată limpede şi gingăşie discretă, fără bagajul de verbiozitate metafizică al unora din ei. Prin Esmé, însă, umanitatea inocentă şi graţioasă visată de Salinger devine pentru o clipă plauzibilă . . .

JOHN CHEEVER ŞI ROMANUL AMERICAN*

Putem astăzi vorbi de o nouă generaţie de prozatori americani, stabil constituită, avînd ca vîrfuri de promoţie, după cum susţine critica ziarelor, nume ca Updike, Salinger, Cheever, Bellow, Baldwin şi alţi cîţiva. Dacă generaţia de prozatori imediat precedentă (şi credem că cel puţin Goyen şi Styron, sînt superiori colegilor lor cu 10—15 ani mai tineri) era tutelată de icoana lui Faulkner cu sfîşierile sale profunde şi nebuloase, cu opulenţa sa crudă, cea care azi atinge maturitatea stă sub semnul lui Hemingway şi Steinbeck. Poate nu în ce au aceştia mai bun; umorul blînd şi sentimentalismul locvace al lui Steinbeck filtrate prin proza de masculină constatare, de reţinere semnificativă şi uşor abrutizantă a lui Hemingway — iată formula aleasă pentru a sta în centrul producţiei prozatorilor mai tineri americani. Subliniem „aleasă" întrucît credem că nu e vorba exclusiv de o modalitate literară. Aceşti autori „upper middle brow" cum au fost caracterizaţi, încearcă să intereseze simultan publicul larg şi publicul cult, să utilizeze încercatele scheme comerciale şi populare (arhetipuri degradate), dar să transmită odată cu ele şi dincolo de ele un mesaj artistic de autentică rezonanţă umană. Încercare interesantă în felul ei, dar care limitează iremediabil raza de acţiune a scriitorului, chiar atunci cînd reuşeşte. Cazul lui John Cheever, probabil cel mai înzestrat din generaţia sa, ilustrează acest mod particular de compromis între creaţie şi conformism.

Romanul, acuzat adesea de a fi o specie vulgară, necristalizat, poartă în sine (dornic pacă să-şi ruşineze detractorii) năzuinţa permanentă de a se autodepăşi, de a „concura starea civilă", de a dubla existenţa. Balzac, Proust, Faulkner şi în fond toţi marii romancieri tind spre ciclul exhaustiv, fie în timp, fie ca problematică, fie ca acoperire a unui

* Apărut iniţial în *Secolul XX*, *12*, 1965, pp. 203—206.

spațiu social. Cît de imperioasă poate fi această tentație o dovedește romanul serie cu caracter polițist sau mondencomercial (Sue, Mazo de la Roche, „Arsène Lupin" etc.), răspunsuri degradate la același stimul — năzuința spre exhaustiv, spre suprapunere cu viața.

Nici Cheever nu se refuză acestei tentații. (Prozele rare ale lui Salinger tind și ele să se constituie într-o „Glass Saga"). Cele două principale lucrări[1] ale sale (pe lîngă mai multe nuvele, unele de reală valoare) urmăresc destinele mai multor membri ai familiei Wapshot, familie de emigranți de veche și frumoasă tradiție, așezată de secole în Noua Anglie, în micul port, cîndva înfloritor, St. Botolphs. În cursul acțiunii, familia se definește, treptat, ca întruchipare și purtătoare a valorilor americane tradiționale, așezate și închegate, pe care America industrială le înlătura, iar era de automatizare neocapitalistă le destramă. Tema celor două romane este tocmai aceasta: confruntarea, în cele două faze ale acestui proces, între purtătorii valorilor tradiționale și mediul ostil lor — o confruntare ce are tot patetismul îndoielnic al zvîcnirilor unui pește zvîrlit pe mal. Primul roman (de altfel, incomparabil mai bun decît al doilea — care nu constituie decît o repetiție mai derutată, puțin isterică parcă, a motivelor din cel precedent), este interesant construit pe două planuri corespunzînd celor două faze amintite. Avem pe de o parte jurnalul lui Leander Wapshot în care el, povestește într-un stil telegrafic, dar nu lipsit de culoare, tinerețea sa; aceasta are un caracter oarecum dickensian, se petrece într-un spațiu etic, de problematică reliefată, de decizii și frămîntări, o lume plină de gravitate, răspundere și autenticitate. Dramele, excentricitățile și lupta cu destinul se sfîrșesc pentru el cu o victorie moderată; Leander apare în volum ca o personalitate frumoasă, bărbătească. Ce-i drept, pe plan social, nu e mai mult decît un ratat care se menține din bunăvoința verișoarei sale Honora, o bătrînă maniacă și inimoasă, care declanșează acțiunea de pe al doilea plan forțînd pe cei doi fii ai lui Leander (Moses și Coverly) să plece să-și caute norocul în metropolele secolului XX. Peripețiile lor sînt punctate de fragmente din jurna-

[1] *The Wapshot Chronicle* (Cronica familiei Wapshot), Harper and Brothers, New York, 1954 și *The Wapshot Scandal* („Scandalul familiei Wapshot") Harper and Brothers, New York, 1959.

lul tatălui care, asemeni unui cor al zeităţilor puritane, vrea să reamintească severităţile morale ale unei Americi apuse.

Dar personajele nu sînt mai mult decît scheme, măşti fixe (ce-i drept asortate cu ciudăţenii decorative). Autenticitatea suculentă a personajelor lui Steinbeck, din care descind, le lipseşte. Încă mai grave sînt deficienţele acţiunii care e firavă, dezlînată şi mai totdeauna plictisitoare. Cheever nu este un epic — el ştie să descrie, nu să nareze — şi poate aşa se explică în parte de ce recurge la relatarea pe mai multe planuri, cu întreruperi. Iar în descrierea confruntării între personaje şi mediu, interesul său se îndreaptă categoric spre cel din urmă, spre spaţiul în care personajele circulă şi funcţionează. Lumea lui Cheever este un S.U.A. de uriaşă prosperitate şi afluenţă. Dar sub această bunăstare generală pîndeşte neantul. Un neant dublu: cel din viaţa oamenilor şi cel care dirijează destinele. Lenea de gîndire ne-ar sugera foarte repede clişeul „absurdului". Termenul merită însă anume precizări. Absurdul ar fi aici o codificare, o automatizare a accidentalului. Viaţa personajelor e determinată de acţiuni acauzale; H. Straumann le numea „maşini dereglate în care nu conduc nici raţiunea, nici instinctele, nici pasiunile. Sînt oameni robotizaţi dar care funcţionează inconsecvent" şi, în altă parte, „Comportarea (lor) devine o formă a surprizei". Aşa bunăoară, Cameron (geniu matematic şi infirm moral) şeful unei mari baze de rachete decide brusc şi nejustificat să îl ataşeze pe Coverly la secretariatul său; Coverly pierde în condiţii dubioase, în timpul unui „hold up", o mapă cu acte strict secrete, pe care de altfel Cameron o uitase la un Congres şi despre care nimeni nu ştia că el o regăsise; este obiectul unor interminabile interogatorii, din care reiese că nimeni nu ştie nimic despre mapă; cîteva zile mai tîrziu este dat afară de la bază deoarece nu declarase că bătrîna sa verişoară Honora este obiectul unei acţiuni judiciare pentru neplata impozitelor, fapt recent pe care de altfel nu putea să nu îl ignore. Exemple de acest fel abundă. Acest traumatism cauzal produce un efect artistic remarcabil. Faptele sînt banale, cotidiene, dar în continuitatea lor sînt pradă unui curs straniu, ba chiar absurd, pe care personajele îl acceptă ca de la sine înţeles. Totul merge la întîmplare, fără a fi neverosimil: în context, pînă şi cele cîteva intervenţii ale fantasticului

par probabile. Senzația seamănă cu cea produsă de muzica lui Varése: sunete ciudate (deși produse de instrumente consacrate) care apar independent, fără să se lege în nici un tipar previzibil — un fel de coșmar a cărui justificare sîntem totdeauna numai pe punctul de a o bănui. Poate că aici a jucat un rol și modul propriu în care americanii înțeleg existențialismul, ca un principiu al amoralității, al egalizării valorii acțiunilor.

Cu toate acestea, deslușim ușor un filon bogat de critică socială, Coverly, acest Candide modern, devine programator pentru calculatoare automate și iată-l la baza de rachete Talifer. Aceasta nu apare pe nici o hartă; munca e subterană, securitatea e totală, locuitorii sînt tehnicizați, lipsiți de cel mai mic simț colectiv (oamenii nu se salută pe străzi, nu primesc invitații, nu acordă ajutor vecinilor). Cu aceeași strălucire și violență a sarcasmului, descrie Cheever suburbia burgheză Proxmire Manor, în care locuiește Moses, un paradis precar în care atmosfera sufocantă de convenții, plictis, angoasă a bolii sau morții împinge la adulter sau sinucidere. Soția sa, Melissa, care fuge cu băiatul băcanului, este vlăstarul uneia din acele curioase familii americane de „aristocrați" care în decurs de o generație și jumătate a parcurs întreaga scară a manierelor și pretențiilor — de la mojic la decădere în unul din acele oribile castele combinate din fragmente europene disparate (mai adesea false) — cum avea și Hearst de pildă.

Cu totul altul este tonul cînd se evocă lumea din St. Botolphs. Aici Cheever găsește melosul ușor nostalgic al unui Edgar Lee Masters sau E.A. Robinson, tonul evocării mișcătoare al dramelor și idilelor cotidiene din lumile micuțe, dar răspicate, ale orășelelor americane tradiționale (ton ce i-a reușit atît de admirabil lui Wilder, în *Our Town*). Această latură a lui Cheever îl integrează într-o constantă a tradiției literare americane, de la Twain la Wolfe: nostalgia eroului matur după inocența pierdută, după contactul cu natura, după relațiile firești și bogate între oameni. O nostalgie și după un cod moral în care bunătatea sufletului, onoarea, dragostea și modestia stau la loc de frunte. Cheever, neobosit în a trîmbița slava și încîntările monogamiei, insinuează, cînd nu cutează să proclame deschis, că plăcerea poate însoți morala, ba chiar că este o urmare a ei. Chiar și numai

această latură pare suficientă pentru a infirma părerile prea radicale ale unor critici americani. Unul din ei, de pildă, numea opera lui Cheever „o fabulă înfiorătoare, enigmatică" în care fericirea ține de trecut, prezentul e precar, viitorul imposibil, un altul observă că „lumea veche, sigură s-a destrămat, dezordinea se răspîndește și timpul își începe răzbunarea". Tonul e mult prea patetic pentru o carte care nu e mai mult decît plăcută și abil scrisă. Cu notabile excepții criticii americani la modă se pretează la acest joc al supralicitărilor unor autori moderni. (În cazul Cheever personajele au fost comparate cu zeitățile clasice, ba cu figurile din jocul de cărți „taroc" cînd era evident totuși că autorul nu urmărește parabolicul).

Concluziile lui Cheever nu sînt pesimiste. Primul roman se încheie cu moartea lui Leander, dar fiii săi sînt puternici și prosperi. Autorul pare a sugera că un trecut, fie el chiar iremediabil pierdut poate transmite un mesaj valoros de comportare umană. „Testamentul" lui Leander începe cu o serie de sfaturi care sînt la început lungi, decorative, naive, absurde. Ele se scurtează din ce în ce, dobîndind pregnanță și concentrarea imperativelor morale. La sfîrșitul celui de-al doilea roman nota de criză este mult mai accentuată, Coverly fiind singurul membru al familiei care nu a naufragiat; concluzia e din nou parțial-optimistă — parafrazînd una din frazele finale; „să nu uităm că spiritul omenesc e nemuritor, capabil de tot ce e mai bun și de tot ce e mai rău."

Chiar și în cele mai bune pagini ale lui Cheever există o gesticulație goală, o grandilocvență frumoasă, tristă și neconvingătoare. Poate că în romanul istoric ar fi reușit mai bine; el are o incontestabilă capacitate de a mima stilurile (dovadă acele magistrale pagini din jurnalul unui strămoș, scrise cu fină ironie la modul Evelyn și Pepys, al marilor autori de jurnale intime din secolul XVII), de a reconstitui imaginile și contururile unei epoci, de a-i intui psihologia. Pentru a deveni un mare scriitor al contemporaneității nu e suficient de profund și aspru; gesticulația și lamentația decorativă nu convin epocii sale. Compromisul estetic, de formulă, pe care îl aminteam, se oglindește simetric în cel de gîndire din concluzii. La jumătatea vîrstei creatoare, Cheever plutește încă în ape incerte.

ALBEE ŞI TIPARELE*

Mai nou e obiceiul ca un tînăr scriitor occidental abia apărut să fie încorporat cu arcanul, ca grenadierii lui Friedrich Wilhelm, în batalioanele „absurdului", cruzimii". „existenţialismului" sau chiar ale notoriului „grup 47", Aşa s-a întîmplat şi cu Edward Albee, autor al unei opere foarte limitate, dar revendicat din toate părţile şi analizat cînd dintr-un unghi, cînd din altul. Merită să facem încercarea de a-l raporta nu la o ipoteză de lucru, ci la tiparele consacrate, ale unei realităţi literare viabile.

Aparent, Albee nu ar fi mai mult decît un talentat epigon beckettian; mai ales piesele sale scurte, cu dialogul nu totdeauna coerent, atmosfera de stagnare şi neputincioasă năzuinţă, compoziţia lexicală (conversaţie curentă, clişee, stereotipuri etc.) încheierile neconcludente ar părea toate dovezi în acest sens. Este incontestabil că asupra lui Albee influenţa lui Beckett s-a exercitat cu putere. Credem totuşi că ar trebui amintit un fapt, în aparenţă nesemnificativ; şi anume întîlnirea din 1953 (menţionată într-un interviu dat revistei *Theatre Arts* în martie 1961) cu Thornton Wilder, una din principalele forţe ale teatrului umanist contemporan. Wilder, după ce i-a ascultat cu atenţie poeziile, l-a sfătuit să înceapă să scrie teatru. Între teatrul celor doi autori există o înrudire disimulată care ţine de modul de a îmbina temeinicia problematică şi inovaţia tehnică, de interesul pentru idealul uman, de clasicismul lor formal şi — mai ales — de prezenţa lirismului în dramă. (Albee spune că pentru el adevărul constă în îmbinarea dintre notaţiile memoriei despre viaţa cotidiană şi invenţia poetică). Prin Wilder, Albee se afiliază tradiţiilor culturii

* Apărut iniţial în *Gazeta literară*, 9.02.1967, p. 8.

americane, engleze şi europene — în primul rînd satirei iluministe, lumii lui Swift şi Pope; s-a observat adesea la el voluptatea şi forţa satirică. *Idealul american (The American Dream,* 1961*)*, de pildă, înfăţişează în tonuri simplificate pînă la grotesc (aşa cum făceau pe la 1925 şi expresioniştii berlinezi) o familie — standard americană, cu tatăl slab, mama dominatoare, dorinţa de a se debarasa de bătrînii deveniţi o povară; se loveşte astfel în toate idealurile convenţionale americane: optimismul misiunii naţionale şi coeziunea familială, încrederea în progres şi exerciţiile fizice. Aceleaşi personaje şi cam aceeaşi situaţie şi în *Lada cu nisip (The Sandbox,* 1959*)* unde e satirizată mai ales atitudinea faţă de moarte a societăţii americane. Consideraţiile pe marginea acestor două piese probează concludent afirmaţia autorului că şocul sau surpriza teatrului său are, de fapt, scopul „de a aduce mai aproape de realitate". Poate cea mai pozitivă latură a activităţii lui Albee este opoziţia lui îndîrjită împotriva teatrului comercial. Şi, adevărul este că prin abdicarea sa de la demnitatea umană, de la gîndire şi problematică, prin cinism şi depravare, prin caracterul său limitant antifilozofic şi anticultural, în teatrul comercial şi mai ales în cel concentrat pe Broadway, se exprimă tendinţele cele mai reacţionare ale vieţii teatrale americane. De altfel, Albee acuza făţiş acest „teatru comercial" că e „teatru de ieri" şi că „a înaintat pînă la un punct de completă desprindere de realitate". Realitate socială pe care Albee o abordează nu numai în aspectele ei generale, ci şi în cele mai concrete şi mai purulente: *Moartea lui Bessie Smith* (1960) reînvie cu impresionantă austeritate de mijloace ziua tragică din 1937 cînd la Memphis, Tennessee, marea interpretă de *blues* şi jazz, murea în urma unui grav accident pentru că spitalul refuza să ofere asistenţă oamenilor de culoare.

Dar dacă intenţiile satirice ale scriitorului sînt evidente, se pot ivi unele îndoieli tocmai în ceea ce priveşte austeritatea procedeelor sale. Albee are virtuozitatea lapidarităţii şi concentrării; cu toate acestea substanţa umană a pieselor e prea săracă, piesele lui par scurte şi prea puţin consistente pentru a suporta povara covîrşitoare a intenţiilor (cam aceleaşi rezerve le are şi G. Weales, *American Drama Since World War II*, p. 296). Intenţii şi raportări la

fenomenul real care, formulate sprinten, se derulează rapid în faţa cititorului fără a ajunge (sau: fără a ajunge *încă* — autorul are 39 de ani, din care numai 9 de teatru) la adevărată pregnanţă, fără a se întruchipa în consistenţe ferme şi prin urmare fără a ajunge la acea eficienţă umană, la acea confruntare cu societatea pe care ni se pare că Albee însuşi o urmăreşte. Poate că joacă aici un rol şi o ambiţie cu un caracter oarecum tehnic. L-am putea numi pe Albee un clasic invers, lucru ce porneşte tot din ceea ce am numi „componenta Wilder". Piesele lui Albee urmează aproape totdeauna, cu destulă rigurozitate, unităţile clasice. Dar dacă în tratatele şi eseurile lor, Corneille sau Dryden justificau convenţia lor clasicistă prin apropierea de realitate (este mai probabil, ziceau ei, ca o acţiune scenică de 4 ore să reflecte una reală de 24 de ore decît una de cîţiva ani sau o sută de metri pătraţi ai scenei să reprezinte un unic palat sau oraş decît un întreg continent), Albee îşi ascunde parcă apropierea de realitate prin convenţiile sale modernist-clasiciste. Albee spune adevărul astfel încît să fie greu de crezut. El nu e lipsit nici de meşteşug, nici de substanţă, dar împletirea celor două trezeşte sentimentul inadecvării.

Dacă „latura" sau „componenta Wilder" e minată de astfel de contradicţii, lucrul e poate şi mai limpede în cazul „componentei Beckett". La drept vorbind Beckett însuşi, ai cărui precursori au fost căutaţi ba în baroc, ba în misterii, ba în romantism, este de fapt un naturalist — un naturalist al esenţelor ce-i drept — un naturalist sublimat. Este, am spune, depozitul solid, nisipos, rămas după ce mîlurile naturalismului concret s-au uscat. Naturalismul lui Beckett este stihial, abstract, opus naturalismului individual-concret, avînd de altfel toate ştiutele merite şi defecte ale celui din urmă. (Pilule concentrate de carne vie sau putredă, am spune). Se pot extrage dintr-o tratare realistă ca cea a lui Gorki în *Micii burghezi* pasaje întregi (acolo, parte dintr-un întreg incluzînd portrete de personaje, acţiune, dezbatere de probleme etc.) care să fie Beckett curat. Dacă ar fi să-l blamăm pe Beckett, atunci am face-o nu pentru că e prea departe de realităţi, ci prea aproape de ele, (ca orice naturalist) atît de aproape încît ajunge să îi lipsească perspectiva. Albee, ca şi Osborne din *The Entertainer*, reprezintă o parţială retragere de pe această poziţie

extremă — de aici probabil şi analogia cu expresionismul german al anilor 20 (de acesta Albee nu se leagă istoric de loc), care este veriga unificatoare între naturalismul de de la 1890 şi Beckett — acest „expresionism" nefiind în fond altceva decît un *naturalism al tipurilor*, formulă care credem că îl defineşte exact şi pe Albee. Acest *naturalism al tipurilor* se opune bineînţeles vechiului naturalism prin aceea că renunţă la determinări precise, personale, la întruchipare (de aici aerul său fantomatic, personajele expresioniste sînt ca spirite neodihnite care îşi caută mormîntul) dar se opune şi luiBeckett la care personajul devine un simplu pretext sau suport pentru stări afective sau pentru o anume atmosferă. Retragerea aceasta e mai vădită în *Zoo Story* (1958), piesă în care omul mediu convenţional, Peter, se întîlneşte cu omul mediu neconvenţional, Jerry, pe o bancă de parc într-o duminică, după-amiază şi după ameninţări, provocări, enervări, ironii, cel din urmă îl obligă pe cel dintîi să-l ucidă, realizînd în acest fel, prin moarte, contactul uman, fraternizarea. Solicitudinea finală care dă un sens (fie şi disperat) scenei este deplînsă de cunoscutul cronicar radiofonic Martin Esslin *(Theatre of the Absurd*, p. 226) ca împietînd asupra caracterului absurd al piesei. Cei doi sînt tipuri, dar palpabile şi conturate; nu lipsite de logică dramatică, aşa cum s-a pretins, ci cu o logică mai întortocheată şi ascunsă, cerînd un anumit efort al atenţiei.

Cin'se teme de Virginia Woolf (1962) este, ca piesă în 3 acte, cea mai ambiţioasă, mai importantă şi mai consistentă încercare a lui Albee, piesele care au urmat acesteia, *Micuţa Alice* (1964) şi *Malcolm* (1965) fiind probabil sub nivelul ei. (De altfel, piesa nu are nimic de-a face cu faimoasa romancieră, titlul fiind un simplu joc de cuvinte). În cele 3 acte intitulate semnificativ: *Jocuri şi măşti, Noaptea Valpurgiei* şi *Exorcisme*, personajele principale îşi scormonesc cu furie, cu sadism cele mai profunde şi mai dureroase sensibilităţi şi răni. În cursul acestei operaţii pe viu sînt amputate sau schilodite destule tabu-uri şi obsesii americane: respectabilitatea, tradiţia, competenţa erotică, forma fizică, eficienţa adaptabilităţii; cercurile se întind puţin pentru a fi atinse şi cîteva din temele îngrijorării omului modern: sensul istoriei, influenţa ştiinţei (a geneticii) asupra omului, uniformizare şi varietate, posibili-

tatea comunicării — dar toate cumva din depărtare, estompate de clamoarea afectelor dezlănțuite. Intenția de generalizare socială și morală a lui Albee se trădează prin prezența unui cuplu tînăr, copie destul de fidelă a unui altuia, vîrstnic, ce va trece prin același proces de cumplită demascare, bazele căsniciei sale fiind practic destrămate.

După clipe de adevărată isterie se ajunge la epuizarea finală, la un soi de inevitabilă împăcare și glorie; a avut loc un catharsis. Dar nu este o operă de artă care aduce un catharsis al spectatorului, ci un catharsis al personajelor. Acestea au ajuns într-adevăr la o purificare, dar, vai, pe seama publicului. Este o piesă dionisiacă, mai mult — o piesă a visceralului, a subsolurilor umane. Dar, dacă este adevărat că nu se poate face literatură numai cu bunele sentimente, este tot atît de adevărat că nici numai cu sentimentele urîte și rele nu se poate face literatură (cum spunea N. Steinhardt). Defectul cel mai adînc al piesei este tocmai acesta: că prin cantonarea exclusivă în cea mai întunecată latură a naturii umane, tragicul real devine imposibil. Albee vrea să fie tragic: dar nu este decît mișcător, înduioșător, uneori chiar zguduitor sau impresionant. Tragicului îi este indispensabilă o componentă de înaltă măreție umană, de valoare morală. Încercarea de a supralicita tragicul duce la negarea lui: rămîn numai suferința și mila, aceasta din urmă aliată cu o anumită notă de dispreț pentru că, în fond, ceea ce aceste personaje nu vor stîrni desigur niciodată este admirația și respectul.

Valoarea piesei stă în veridicitatea psihologică și socială, în minuțiozitatea și firescul cu care se descriu reacțiile. Imaginea convențională socială, mozaic de impresii superficiale și de trăsături obligatorii, se descompune treptat ca o statuie provizorie. Dar destrămarea nu are loc brusc, nici la întîmplare. Ea se destramă treptat, într-un anumit ritm, după „jocuri de societate", ca într-un dans al viciilor și păcatelor. Așa, de pildă, în actul II (după indicația autorului chiar) cuvintele se înscriu treptat în ritmul muzicii, Martha începe să vorbească în *blank verse*: alteori se cîntă în cor, în altă parte iarăși se precizează că George are „un ton profetic". Tot astfel în acțiune apar pauze în care George și Martha comentează împreună cu luciditate, obiectivitate și competență desfășurarea evenimentelor, modul

în care au jignit, rănit și torturat, își dau avertismente etc.

Astfel încît după o analiză a operei lui Albee, atîta cît există pînă azi, credem a putea spune că el nu trebuie aglutinat într-un grup, ci plasat pe tiparele unei tradiții culturale; aplombul afirmațiilor lui Esslin despre caracterul ei „absurd" ar stîrni zîmbetul, dacă nu am avea mereu în minte modul atît de imprecis, lax, în care cronicarul londonez folosește termenul „absurd" în cartea sa. Vorbind despre opera de artă și raportarea ei față de univers, Albee subliniază cu simptomatică schimbare de accent, nu atît lipsa de sens a lumii, cît efortul de a-l găsi.

În generația sa, încercările lui Albee se corelează cu cele ale lui Cheever și Updike, Styron și Power, Lowell și Wilbur. I-am numi pe toți aceștia mai degrabă porți deschise decît perspective îmbucurătoare, dar practic nu se pot emite verdicte definitive asupra unui autor a cărui evoluție ne-ar putea oferi încă multe surprize. Ceea ce ne încumetăm totuși să afirmăm este că la ora actuală, Albee deține un punct-cheie în dramaturgia americană, a cărei evoluție va depinde în mare măsură de el.

UN ECHILIBRU ÎNCĂPĂȚÎNAT*

Nu este adevărat, așa cum se afirmă uneori, că Thornton Wilder ar fi străin de specificul american, o apariție inexplicabilă, însingurată printre compatrioții săi. Cel mult, se poate admite că în interiorul prozei americane din secolul nostru el este o apariție neobișnuită, întrucît cei mai mari dintre romancierii secolului s-au aplecat asupra adîncimilor și încîlcirilor ființei umane — Faulkner, Wolfe — sau (pornind din naturalism) au căutat să fixeze pitorescul crud al unor realități sociale americane (Dos Passos, Caldwell). Nici măcar din acest punct de vedere Thornton Wilder nu e chiar atît de izolat: îl putem asemui printre contemporanii săi cu John Steinbeck în privința intențiilor parabolice, poate chiar cu Hemingway pentru o anume lapidaritate și șlefuire a stilului. Îl putem asemui cu unii prozatori ai secolului XIX american, cu Hawthorne, de exemplu, sau cu James Branch Cabell care în jurul lui 1920 obținea un succes atît de extraordinar cu al său *Jurgen* și cu toată seria de romane fantastico-satirico-erudite. Mai mult, sînt convins că cercetările critice vor dovedi tot mai limpede că romancierii americani de după război sînt mai apropiați de Wilder cel „insolit" decît de Faulkner, de pildă. Mă gîndesc nu numai la John Updike la care alegoricul și mitologicul sînt prezente, nu numai la Goyen a cărui manieră îi e apropiată, ci chiar la Cheever, la Salinger și la alții, unde găsim cam aceeași intenționalitate, același mod de deschidere spre univers, numai că mai ambiguu, mai dezancorat, mai puțin răspicat.

Poate însă că toate aceste exemple sînt discutabile — am admis de la început că în interiorul *romanului* american

* Publicat inițial în volumul Thornton Wilder, *Idele lui martie*, E.P.L., B.P.T., București, 1969, pp. IV—XVI.

Wilder este o apariție mai puțin obișnuită, dar în nici un caz *străină*. Dacă este vorba de *spiritul* american însă, atunci lucrurile se schimbă căci Thornton Wilder întruchipează tocmai esența purificată a unei anume laturi a spiritului american. Acesta din urmă e departe de a putea fi redus la o formulă simplă: aria sa se întinde de la patosul democratic al lui Whitman pînă la goticul sumbru al lui Lovecraft, de la optimismul iluminist al lui Franklin la mizantropia absolută a lui Robinson Jeffers; el are epoci, stiluri și constante. Una din aceste constante, foarte importantă, foarte veche este individualismul protestant, care, după cum se știe, a stat chiar la temelia Americii. Acest individualism unea într-un mod complicat pietism, puritanism, doctrina predestinării și germenii atitudinii capitaliste. (Inter-relația au studiat-o cu pătrundere Max Weber și Tawney, iar un exemplu tipic timpuriu al unei astfel de atitudini o găsim la Daniel Defoe. Defoe, povestitor mitoman, întreprinzător dinamic și veșnic eșuat este părintele culturii americane). Din acest punct nodal pornesc ramificațiile nesfîrșite care irigă permanent toată cultura americană. Tot ce au cultura și civilizația mai bun, tot ce a mai rămas — de el se leagă. Dar în secolul XX formula capitalist-protestantă care a marcat atît de puternic secolul precedent nu mai satisface, oricît de diversificată ar fi ea, pentru că pur și simplu nu e capabilă să se adecveze noilor contradicții, complexități și cerințe sociale. Nu e aici locul să trecem în revistă diversele urmări ale acestui fenomen — numeroasele teorii și construcții suprastructurale care în mod necesar au tins să ocupe locul rămas liber. Dar exprimăm convingerea că printre încercările de reîntinerire a individualismului protestant — încercări ce se întind de la teoretizările politice ale partidului republican pînă la proclamațiile artelor comerciale și ale reclamelor de export — poate singura cu adevărat nobilă și adîncă este opera lui Thornton Wilder.

Căci departe de a încerca zadarnic să întinerească ceea ce nu se poate întineri, el simte nevoia unei eliminări, a unei curățiri. Spiritul protestant este redus de Wilder la anumite esențe ale sale și readus la anumite rădăcini care nu mai puteau suporta expansiunea sa prea mare. Renunțînd la tot ce e superfluu, el se întoarce la esența umanistă a unui etos individual: omul se află singur în fața universului

și îi caută sensul. Dar acest om nu e omul „tabula rasa" al existențialiștilor, omul complet nedefinit ce poate face din sine tot ce vrea, ci un om mult mai real, cu limitările și determinările sale, cu păcate ancestrale și posibilități date. Acest om nu e singur în mod absolut, nu se află înconjurat de zona izolatoare a incomunicabilității; el e singur cînd își pune întrebările absolute, cînd se leapădă de contingent — dar nu în mod normal, nu în gesturile sale de fiecare clipă. Wilder nu neagă nici o clipă sfera socialului și acțiunea acesteia asupra omului chiar dacă preocuparea sa de căpătîi nu este raportul individual-social, ci sensul omului în univers.

Căutarea aplicată, serioasă a posibilităților unui umanism individualist în secolul nostru implica, aproape firesc, am spune, întocmirea unui act de deces. Acest act de deces — curățirea și eliminarea de care vorbeam — se constituie din o parte din primele sale opere, căci un scriitor a cărui ființă însăși o constituie cultura nu se putea lipsi de inventarierea precisă a arsenalului de material umanistic pe care trecutul i-l pune la îndemînă. Aceasta pentru că principiile umaniste vii alcătuiesc elita activă a masei care e cultura moștenită — după această elită se cuvine judecată valoarea ei. Umanismul păgîn cu idilismul său este condamnat în *The Woman of Andros* (*Femeia din Andros*, 1930), după cum etosul mic-burghez al puritanismului protestant istoric constituit este înlăturat în *Heaven's My Destination* (*Cerul mi-e destinația*, 1935). Procedeul seamănă cu cel pe care-l va folosi mai tîrziu Miller în *Moartea unui comis-voiajor*; satira mediocrității individului și satira societății din punct de vedere al individului mediocru. El satirizează pe de o parte etosul naiv mic-burghez al purității neputincioase, a moralismului dogmatic, Biblia textuală a protestantului dar în același timp și ipocrizia socială, pragmatică, profesînd o astfel de credință și făptuind exact contrariul ei. Un caracter și mai net de act de deces are *Cabala* (1926), primul său roman — o viziune a decadenței sociale oarecum la modul Proust, Henry James, Lampedusa, care poate fi citit ca roman de relații sociale, dar care are totodată implicații simbolice. Tot universul de semnificații al unui umanism mai vechi este demolat: duhurile idealurilor moarte bîntuie prin orașe. Cînd, într-o

viziune finală Vergiliu cere căutarea „unui oraş care este tînăr" — el nu face decît să traseze calea pe care vreme de mai bine de 40 de ani va păşi Wilder.

Faţă de cele trei lucrări care îl definesc cel mai bine pe Wilder — *The Bridge of San Luis Rey* (*Puntea Sfîntului Ludovic*, 1927), *The Skin of Our Teeth* (*Prin urechile acului*, 1943), *The Eighth Day* (*Ziua a opta*, 1967), adică cele în care îşi constituie propriul său umanism — *Idele lui martie* ocupă o poziţie de mijloc. Un critic numea arta sa aici „muzică de cameră pentru un cerc restrîns de cititori, virtuozitate şi preţiozitate a unui scherzo" — ceea ce conţine desigur o doză de adevăr, ca şi apropierile care s-au făcut de unii scriitori francezi minori ca Gide şi Anatole France. Dacă privim opera lui Wilder ca pe o încercare deliberată de a constitui un umanism, dacă vom considera că unele opere au rolul de a elimina, altele de a construi şi defini — adică dacă îl luăm pe Wilder în serios — atunci *Idele lui martie* devine opera-laborator a lui Wilder, opera în care el priveşte mecanismul acestui umanism, modul în care se constituie. *Idele lui martie* este o carte nu despre umanism, ci despre felul în care umanismul acesta se creează.

De altfel, se poate afirma că pînă şi în formă, *Idele lui martie* este un roman experimental. Este un roman exclusiv epistolar, alcătuit din patru părţi care sînt simultane în timp, cu deosebirea că fiecare din ele începe în timp înaintea celei precedente şi se sfîrşeşte după ea. Ultima parte se încheie cu pagina lui Suetoniu care descrie asasinarea lui Caesar. Cele mai multe texte sînt scrisori ale lui Caesar sau ale altor personaje, dar în afară de aceasta mai găsim rapoarte de poliţie, informări ale augurilor, pagini de jurnal intim, chiar poezii de Catul. Caracterul fictiv al acestor documente e întărit prin cîteva libertăţi cronologice: o serie de evenimente, deşi reale, sînt deplasate în timp în aşa fel ca toate să se desfăşoare în decurs de cîteva luni. Şi aşa ni se pare uneori că în această perioadă a istoriei Romei evenimentele se precipită (e de-ajuns pentru aceasta să citeşti volumul al III-lea al *Istoriei romane* a marelui Theodor Mommsen, de care nu mă-ndoiesc că s-a folosit şi Wilder, întrucît aprecierile coincid în mod izbitor) — Wilder însă le prezintă pe toate deodată, într-o unitate de loc, timp şi acţiune, ca şi cum ar vrea să adune laolaltă toate mobilurile funcţionării

istoriei şi omului. Cartea e dedicată poetului şi luptătorului antifascist Lauro de Bosis, ucis de oamenii lui Mussolini.

Împărţirea nu e deci istorică, pe etape, ci, într-un fel, după tematică. Astfel prima carte ar grupa oarecum materialele privind sensul omului, între religie, artă şi acţiune, a doua cuprinde materialele legate de afacerea Cleopatra, cele mai multe grupate în jurul dragostei. Cartea a treia grupează materiale legate de afacerea vestalelor, deci de moravuri, religie şi ordine socială. În sfîrşit ultima, concentrată în jurul complotului şi a lui Brutus, pare să privească problema destinului istoric-politic. Astfel încît avem de a face cu un roman, cu o suită de nuvele, cu un eseu filozofic şi un eseu istoric — totul într-un număr atît de restrîns de pagini, încît pot să afirm că rar am citit o carte scrisă cu atîta virtuozitate, o carte atît de subtilă şi de complexă care să fie atît de simplă şi clară la lectură. Aceasta se explică în primul rînd prin *pudoarea* naraţiunii. Se dau fapte, fără comentarii, sau cu comentarii a căror parţialitate este subliniată hotărît. Uneori lipsesc detalii, alteori ni se dau numai aluzii. Totul este îndoielnic, dar nimic nu e obscur. Fraza e concisă şi răspicată, sobră şi convingătoare.

Caesar, căci în jurul lui se învîrteşte universul, este cel care îşi pune toate întrebările. Căci puterea care o are îi impune să creeze omenirea pe care o stăpîneşte. Dar această omenire o poate crea numai creindu-se pe sine însuşi; sensul omenirii este dat de Caesar, el îl poate găsi numai găsindu-şi propriul sens, numai găsindu-se pe sine însuşi. Astfel Caesar ne apare ca un prototip al umanului, care rătăceşte printre calităţi absolutizate, printre întrupări incomplete ale ideii de om — Clodia Pulcher e pasiunea, Cicero e intelectualul, Catul e poetul, Asinius Pollio e corectitudinea şi aşa mai departe. (Cicero însuşi emite la un moment dat teoria că diverse personalităţi au vîrste fixe, sînt întruchipări ale unei vîrste anume: Marc Antoniu a vîrstei de 16 ani, Brutus a celei de 50 etc.). Astfel acţiunea se mută din planul istoric în cel al permanenţelor, iar personajele se transformă în arhetipuri. Caesar, omul însuşi, trebuie să-şi găsească un centru şi să schimbe toată această nebuloasă de arhetipuri parţiale într-un sistem planetar. Dacă el are un sens, atunci acesta se va transfera asupra tuturor calităţilor şi însuşirilor şi le va pune în mişcare ordonată. (De aceea textul lui Wilder

nu se intersesează de acţiune, ci de caractere. Dacă există undeva o cheie — atunci ea există numai în ele). Dar aceste calităţi (=arhetipuri=personaje) nu sînt docile; ele au tendinţele lor proprii, se duşmănesc între ele sau se opun lui Caesar. Brutus, Cato, Catul îl urăsc, Cicero îl bîrfeşte şi îl comentează cu antipatie, Asinius Pollio îl respectă şi-l urmează dar nu îl înţelege, Marc Antoniu şi Cleopatra profită de pe urma lui, Clodia e legată de el printr-un ciudat fir de ură şi iubire totodată, în timp ce soţia lui, Pompeia îi e străină. El însuşi a trecut de mult de momentul în care mai poate avea resentimente sau în care mai poate suferi meschin. Privirea sa îi pătrunde pe toţi cei din jur pînă în adînc, poliţia sa aproape perfectă îi pune la dispoziţie toate informaţiile suplimentare de care are nevoie. El veghează îndeaproape asupra vieţii lui Catul care îi e mai preţios decît o întreagă provincie, îl protejează; îi cunoaşte versurile sale de ură, dar nu trece la vreo represiune împotriva lui. Catul este ca şi Lucreţiu un titan care zămisleşte şi administrează limba precum Caesar însuşi republica. El nu vrea nici o clipă să forţeze personalitatea vreunuia din cei care îl înconjoară, nici o clipă nu vrea să acţioneze pentru altcineva. Caesar vrea să creeze lumea — dar nu sfărîmînd-o şi încovoind-o, ci găsindu-i resorturile interioare. Marea personalitate şi omul în general trebuie să găsească „lungimea de undă" a universului, a lucrurilor, a semenilor şi să intre în vibraţie cu ele. Acesta e singurul mod de acţiune legitim asupra lor. (Iar dacă privim *Idele lui martie* ca petrecîndu-se în interior, personajele fiind simple calităţi, atunci am interpreta atitudinea lui Caesar drept încercarea centrului ordonator al persoanei de a armoniza multitudinea de însuşiri umane fără a le frustra sau refula). Există şi personalităţi care s-au apropiat puternic de armonia şi înţelepciunea spre care tinde Caesar, acest goethean cu dubii. Aşa este actriţa Cytheris, una din acele apariţii de supremă nobilitate şi profunzime feminină care apar din cînd în cînd în romanele lui Wilder (*„păzitoare a civilizaţiei şi prietenă a omului... Atena. Pallas Atena. Minerva la romani. Nu dă o ceapă degerată pe bucătăria şi pe babetele Herei sau pe parfumurile şi boiala Afroditei. A dat Greciei măslinul; unii spun că i-a dat şi calul. A vrut să-i fie oraşul far pe culme pentru toate popoarele, şi, ce naiba, n-a reuşit? E prietena tuturor bărbaţilor vrednici. O mamă nu*

e de folos; o nevastă nu e de folos; o amantă nu e de folos. Ele vor să-l posede pe bărbat. Vor ca el să le slujească interesele. Atena îi cere bărbatului să se depăşească pe sine", spune un personaj în *Ziua a opta)*. Aşa este însă mai ales Lucius Mamilius Turrinus — tovarăş de tinereţe al lui Caesar, capturat de barbari într-una din campaniile galice, care, torturat, orbit, cu braţele şi picioarele retezate, trăieşte în recluziune la Capri. Figura sa apare numai ca o umbră în carte — dar o umbră mereu prezentă.

Caesar e general şi administrator, gospodar şi părinte al Republicii, omul care a avut siguranţa acţiunii, care a trăit în lumea cauzelor şi efectelor şi care intră acum într-un mediu mult mai puţin controlabil, dar mai esenţial; vrea să reformeze religia — ca şi funcţionarea statului, aceasta e prea tarată de superstiţii şi nonsens: *„ei au luat de pe umerii omului obligaţia neîncetată de a-şi crea clipă de clipă propria Romă"*. Dintr-un astfel de mod de a gîndi respinge religia egipteană definită ca alternare de momente de intensitate mistică cu o viaţă iresponsabilă: *„Noi sîntem activi; credem că pînă şi hotărîrile mai mărunte ale vieţii de zi cu zi au o importanţă morală; că raportul nostru cu zeii se defineşte în funcţie de comportarea noastră"*. Nu numai Cleopatra, ci şi Clodia este produsul unei concepţii fataliste, care îl ignoră pe om: o astfel de concepţie duce la nihilism, la eliberarea totală de orice reguli şi convenţii (nobil, viu şi adînc întrupate în Iulia Marcia), la *iresponsabilitate. Răspunderea* decurge numai din libertate, ea este numai apanajul unui creator al propriilor fapte.

Dar ce putem şti? Pentru oameni, numele zeilor nu face decît să acopere o foială de accepţiuni: dreptate, stat, vreme, dragoste, voinţă, energie. *„Sînt oare convins că îndărătul existenţei nu se ascunde nici o conştiinţă şi că în univers nu sălăşluieşte nici un mister? Cred că da"*. Dar din nou: dubiul. În cartea a IV-a Caesar pare indiferent, detaşat, senin în faţa conspiraţiilor tot mai ameninţătoare — îi pedepseşte pe cei pe care îi prinde, nu se îndoieşte că va pieri asasinat *(„Dacă acum n-aş fi Caesar, aş fi asasinul lui Caesar")*, dar afirmă că nu vrea să-şi încarce existenţa cu o pază exagerată. În realitate s-a aruncat lucid în cea mai ameninţătoare aventură: se foloseşte pe sine însuşi drept obiect de experienţă pentru a sili zeii să iasă din rezervă. Îşi urmăreşte propriile reacţii şi încearcă să ia pulsul destinului. Dar şi aşa, acesta continuă

să tacă, nimic nu se trădează din lucruri, *„zeii se ascund pînă și în felul în care își aleg uneltele"*. Cîștigă Caesar pînă la urmă pariul care îl va costa viața? Află ceva? Nici Wilder nu știe, nici noi nu bănuim. Caesar însuși spune la un moment dat: *„Misterul vieții acesta e că nu îndrăznim să ne pronunțăm definitiv în privința ei, dacă e bună sau rea, dacă e lipsită de sens sau dacă are vreo ordine. Că toate aceste lucruri au fost spuse nu dovedește decît că toate există în noi. Viața aceasta în care ne mișcăm e lipsită de culoare și nu emite semne de nici un fel. Universul nu e conștient de prezența noastră"*.

Ambiguitatea totală ce ne înconjoară, neutralitatea a tot ce există nu justifică însă resemnarea, poate chiar dimpotrivă — ea e fundalul necesar pentru exercitarea răspunderii și a libertății de alegere care constituie însăși esența noastră. *„Viața nu are alt sens afară de cel pe care i-l conferim noi. Ea nici nu îl sprijină pe om, nici nu-l umilește"*. Și ca un caz concret, aglomerarea temporară numită Roma: *„Pentru mine ea a devenit un oraș abia cînd, așa cum mai făcuseră și alții înaintea mea, i-am dăruit un sens și ea nu va putea exista pentru mine decît în măsura în care am plăsmuit-o eu însumi"*. Decizia, alegerea și creația nu sînt singurele lucruri existente, ci singurele lucruri sigure. Omul e singur printre lucruri, totul depinde de el. Să ni-l imaginăm fericit, așa ca pe Sisif al lui Camus? Chiar și acest lucru tot de el depinde.

Clasicismul moral își închipuia ființa umană ca fiind dintr-o bucată, consecventă; un singur gest, un mod de a acționa, o reacție sînt semne suficiente pentru a-l defini, dacă nu în întregime, măcar pe o anume latură. Un act de mîndrie dovedește mîndria ca trăsătură stabilă etc. Caracterul e fix și ferm. Tragedia e posibilă.

Relativismul modern în psihologie, etică, literatură, precum și existențialismul sînt convinse că stabilitatea morală e inexistentă și chiar imposibilă. Nu există stabilitate morală. O acțiune nu dovedește nimic. Omul e o sumă de acte întîmplătoare, contradictorii sau nu, dar lipsite de de semnificație, lipsite de sens, lipsite de tipar.

Pentru Thornton Wilder omul este o sumă de acte, dar nu e lipsit de tipar. Gestul poate fi judecat în sine. El poate fi semnificativ sau nu. Dar omul nu poate fi judecat nici în bine nici în rău după un singur gest, ci după o sumă de acte, contradictorii și întîmplătoare aparent, dar poate numai în

parte așa, căci mintea omului (rațiunea judecătoare) e și ea relativă. Găsim față în față două entități relative. Corelarea e dificilă și judecata, dacă e să ajungă la vreun rezultat (ceea ce nu e sigur), trebuie să se bazeze pe lungi observații.

Cînd vorbim despre oameni operăm cu simplificări pe baza unor înregistrări grăbite, schițe destul de rudimentare care practic (adică în legăturile cu ei) pot fi substitute convenabile (scurtează timpul, facilitează contactele), dar de fapt nu ne oferă de fel siguranța reacțiilor lor, cunoașterea lor reală, posibilitatea de a le prevedea faptele. Sînt scheme operaționale *pentru noi*, iar nu tipare reale ale faptelor lor. Și totuși, tocmai soluția aceasta practică, la care recurgem spontan, este mai aproape de adevăr decît extremele relativist-existențiale de o parte, clasiciste de alta.

Mi se pare admirabilă înfăptuirea lui Wilder: de a accepta concluziile behaviorismului, ale relativismului etic, ale pulverizării personajului și de a constitui o nouă imagine umană, tocmai pornind de la aceste premise. Mai mult — el dovedește inconsecvența relativismului etic modern: acesta pornește de la premisa caracterului absolut al subiectului judecător. Împingînd pînă la ultimele sale consecințe relativismul etic el pune în evidență relativismul acestui subiect. Punerea față în față a două relativități are un efect evident stabilizator. Cunoașterea aproapelui devine o artă și se bazează din nou pe calitatea indispensabilă în relațiile cu oamenii: pe răbdare.

Acest umanism este viabil; el este modern și interesant. Totuși, nu numai marxismul, dar orice doctrină a progresului se va distanța de el, căci nu aduce nici un element nou umanismului, nu pornește de pe o bază nouă. Wilder ia sentimentele vechi, le purifică și le ordonează din nou; construiește o clădire adecvată din elementele tradițiilor umaniste și ale moștenirii culturale, elimină dar nu adaugă. (Nu trebuie să-i minimalizăm importanța; el constituie una din principalele forțe de contrapondere a literaturii de descompunere și de dispersare — fie ea chiar protestatară — care atrage atît de mult în secolul XX). Esențializarea protestantismului s-a împletit cu doctrina stoică a curajului și cu pragmatismul armonios al secolului luminilor. Wilder își ascunde perfect oboseala, dar nu și lipsa de inițiativă. Poziția sa este foarte bine „utilată", dar defensivă. Pe poziții sale se poate rezista multă vreme.

MEDITAȚIA UNUI UMANIST*

Romanul-fluviu, romanul generațiilor, care din secolul XIX și pînă la Galsworthy, Martin du Gard, Mazo de la Roche și ceilalți părea multora forma aproape supremă a prozei narative — într-adevăr, nu prindea oare „viața" pe suprafața cea mai mare, nu concura oare starea civilă mai eficace decît toate celelalte forme? — alături poate numai de romanul francez, pare să fi îmbătrînit atît de mult încît începe să fie folosit ca simplu suport pentru alte intenții artistice și de gîndire. Printre exemplele nu chiar atît de puține la număr, unul recent și prestigios este romanul The Eghth Day (*Ziua a opta*, Harper and Row, New York, 1967) de Thornton Wilder, care, prompt încoronat cu unul din cele mai importante premii americane și tradus în cîteva limbi de circulație mondială, a îmbogățit palmaresul impresionant al unui autor pe care oficialitățile culturale americane îl aplaudă ca să nu-l simpatizeze, iar cititorul îl iubește, fără să-l aclame.

Legat de o elevată și rafinată tradiție intelectuală (i s-au găsit asemănări cu Gide și Anatole France, dar am vorbi cu tot atîta îndreptățire de Proust, Thomas Mann, eventual de Joyce), Wilder aduce în această familie de spirite cel puțin o notă distinctivă: imensa capacitate de simplificare, darul unei comunicări umane directe. Piesele și romanele lui Wilder, inteligibile întru totul cititorului neavizat, delectabile la nivelul gustătorului sofisticat, nu lipsite de excitație intelectuală, apar — în ochii judecătorului moral și ideologic — pătrunse de un umanism răspunzător și bărbătesc. Astfel că tehnica uimitoare de purificare (pe care o vom regăsi și la unii prozatori americani mai apropiați

* Publicat în *România literară*, 8, 1969, p. 20.

de noi, la Cheever, la Salinger, la Updike) reprezintă nu numai rezultatul unui efort sincer de a depăşi criza de limbaj a romanului contemporan, ci se fundează pe dorinţa aprigă de a asigura o comunicare umană şi literară completă şi, mai adînc, pe o imagine completă a substanţei umane.

În *Ziua a opta*, problema e cea care revenise la el în roman după roman şi în piesă după piesă: sensul şi definiţia omului. Lumea e constituită, omenirea este în deplinătatea puterilor sale, procesul iniţial de devenire s-a încheiat, ne aflăm în secolul XX: ce este omul şi ce face omul? Istoria a două familii americane din Midwest, la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru reprezintă eşantionul supus analizei. Numai că în succesiunea cronologică proprie romanului de familie, începutul l-ar fi făcut partea a IV-a, urmată de părţile I şi V (cu intercalarea la un moment dat a „prologului"), şi continuîndu-se cu părţile II şi III, s-ar fi încheiat cu partea a VI-a, ultima. Structura romanului, răsucirea formei vechi, se explică prin intenţia eseistică a lui Wilder. El porneşte de la un fapt important şi dramatic de natură să marcheze brutal firul vieţii celor două familii: procesul în care John Ashley este acuzat de asasinarea lui Lansing, prietenul său cel mai bun, şi e condamnat. Peste cîteva zile el este eliberat de un grup de necunoscuţi, însă rămîne dispărut, cu toate că, trei ani mai tîrziu procuratura statului Illinois îl proclamă nevinovat şi încetează orice urmărire penală.

De la aceste fapte îşi porneşte Wilder investigaţia care îl va duce cu peste 25 de ani în urmă şi cu aproape tot atîţia înainte, precum şi, în urmărirea destinelor diverşilor membri ai familiilor, pe mai multe continente; el va recurge la analiza psihologică, va schiţa chiar, în una din părţi, un mic Bildungs-roman, va folosi trimiteri mitologice, citate filozofice, sondele aforismului şi ale paradoxului, o limbă literară decantată şi precisă, un stil calm şi matur. (De altfel, n-am vrea să negăm că romanul are anumite lungimi, anumite pasaje parcă neasimilate intenţiei, şi că pe alocurea bunătatea devine sentimentală sau dulceagă). O largă toleranţă îi permite să includă între posibilităţile umanului pe care le atinge religii dintre cele mai diferite, comportamente de tot felul, concepţii filozofice contradictorii. Operînd artistic în acea zonă-cheie a raportului general-parti-

cular, Wilder cere fiinţelor sau doctrinelor pe care le judecă un singur lucru: efortul sincer spre adevăr, spre bine, spre valori, spre realizarea omului. Există un sens, dar cunoaşterea sa e dificilă, certitudinile sînt îndoielnice, adevărul schimbător, urmările faptelor noastre imprevizibile, binele şi răul se împletesc inextricabil, ca firele într-o ţesătură, durabilitatea înfăptuirilor noastre e limitată. Dar omul rămîne liber şi neîncovoiat, iar tipul uman pe care Wilder pare să-l propună (Ashley şi copiii săi) este al creatorului modest şi încăpăţînat, de o totală sinceritate şi dăruire, nu fără o oarecare doză de nesimţire, dedicat mai mult prezentului decît viitorului, practic, generos şi calm. (Se sugerează la un moment dat o analogie sau înrudire între acest tip şi un anume ideal uman american; subliniem ideal — căci accentele de critică socială şi morală la adresa societăţii americane sînt mereu prezente). Orientarea acestui tip uman face ca, printr-o aparenţă de paradoxal, victoria sau eşecul să fie egal de posibile şi aproape indiferente: importantă este acţiunea, nu rezultatul. Acţiunea aceasta (care de cele mai multe ori, mai ales la copiii Ashley ia forma acţiunii de reformă şi ameliorare socială) cu sacrificiul şi creaţia ei înseamnă „a croi drum în pustiu", cum se spune la un moment dat, fiind ea însăşi sens şi organizare a universului. Spre deosebire de existenţialişti, Thornton Wilder, stoic sceptic convins de mîntuirea individuală, consideră că lumea e derutantă, dar nu absurdă şi că omul poate avea sau poate descifra un sens fără ca lucrul acesta să fie prea simplu ori de la sine înţeles. Limitele fiinţei umane sînt un început, nu un sfîrşit, o provocare, nu un blestem.

Înţelepciunea ponderată şi omenoasă a lui Wilder, îndoielile şi încrederile sale îl opun dezlănţuirilor pasionale, tenebroase sau anarhice ale altor artişti contemporani. Nu putem tăgădui că mulţi scriitori de mare valoare, unii chiar protestatari, se apleacă mai cu seamă asupra descompunerii omului în condiţiile unei societăţi în declin, neputînd evita morbiditatea şi disperarea. O gîndire şi o artă, fie ele şi mai tradiţionale, ca bunăoară ale lui Wilder, pot fi mai aproape de limpezimile adevărului. Echilibrat şi îngăduitor, Thornton Wilder stă ca un reazem ferm într-o masă care clocoteşte.

IV

PRELUDII LA O CRITICĂ SIMPTOMATOLOGICĂ*

Acum cîteva secole, un înţelept uitat, spunea că nimic nu dezvăluie mai bine adîncurile decît suprafaţa. Dacă lucrurile ar sta aşa, înseamnă că am avea o a treia cale de acces spre lucruri. Prima ar fi contemplaţia, intuiţia care vrea să cuprindă dintr-o dată întregul. A doua ar fi calea războinică, harnică, dreaptă şi conştiincioasă a pătrunderii raţionale, analitice. A treia cale (sau grup de căi) ar fi cea a jocului. Am putea cuceri inima lucrurilor glumind cu ele, mîngîindu-le distrat, zîmbind şi cochetînd cu ele. Ar fi de ajuns să fim manieraţi şi politicoşi cu ele, puţin indiferenţi şi puţin blazaţi. Nu va îndrăzni nimeni să afirme că aceasta a treia cale nu e cam frivolă, ba chiar uneori cinică; că este o joacă îi spune chiar numele, că este superficială reiese din definiţia metodei. Mai mult, calea aceasta de acces presupune indispensabil o anumită depărtare faţă de lucruri, nu le epuizează niciodată, într-un cuvînt: o interesează simptomele mai curînd decît boala.

Această cale nu datează de ieri-alaltăieri: Macrobius şi Aulus Gellius, sînt marii ei reprezentanţi în antichitate, Burton şi Browne în Anglia barocă, Lichtenberg în vremurile iluministe, Jouhandeau şi Jünger în zilele noastre, ca să numim numai cîţiva. Literatura lor simptomatologică se ocupă, să nu spunem de „legile accidentalului", ci de modul în care accidentalul se articulează la general. (Important fiind aici cuvîntul „se ocupă" spre deosebire de „studiază".) Un corpus cît de cît de complet ar aduce selecţii masive din La Bruyère, şi unii moralişti francezi, cîte ceva din De Quincey, Lamb, Hunt, Landor (dar şi din eseiştii

---

Publicate iniţial în *Secolul XX*, 3/1968, 9/1968, 10/1968, 3/1969, 4/1969.

englezi mai vechi, secolele XVII—XVIII), mici observaţii din Balzac, Carlyle, Swift, cîteva selecţii din Samuel Butler şi Chesterton, prozele scurte ale lui Musil, „Stenogramele filozofice" ale lui Günther Anders, în fine fragmente din vechi tratate ştiinţifice şi din marii aforişti. Din literatura română aş selecţiona mai cu seamă din manualele lui Şincai, din comentatorii de subsol ai *Ţiganiadei*, din Odobescu, dintr-o enciclopedie medicală apărută la Buzău în 1910 şi premiată de Academie.

O critică simptomatologică se comportă faţă de obiectul literar, precum literatura simptomatologică faţă de obiectul real. Ea cochetează cu obiectul literar, de cultură sau idei, vrea să vadă dacă nu-i poate smulge prin glumă şi camaraderie obraznică, ceea ce nici analiza raţional-disecatoare, nici contemplaţia sintetică sau integratoare n-au reuşit. Să recunoaştem că totdeauna mai rămîne un rest. Critica simptomatologică se interesează de acel rest.

Cum face Borges literatură? Pentru el materialul pe care îl dispune arbitrar în construcţii literare îl constituie adesea ideile, concepţiile filozofice, reprezentări gnoseologice tradiţionale. Analog procedează simptomatologia. Literatura simptomatologică se comportă ca o critică: ea comentează existenţa, ilustrează legile (mai ales în abaterile lor). În schimb critica simptomatologică se comportă ca o literatură: ea construieşte liber cu material literar. Poziţia ei este al lui *dacă-nu-cumva-totuşi...* Poate întîmplarea fi eficientă? Simptomatologia crede că da. Ea este scrisă de oameni leneşi şi reticenţi, este ca un fund de recipient în care se rostogolesc toţi cei care nu reuşesc să se împace cu o specie. Jouhandeau e prea leneş şi mîndru ca să scrie romane. Jünger e prea elegant ca să scrie filozofie. Pentru Günther Anders chiar şi eseul e prea pretenţios. Aşadar, scriu simptomatologie. Să o privim cu îngăduinţa înţeleaptă şi amuzată pe care o rezervăm ştrengăriilor fratelui năstruşnic, dar să căutăm pe cît posibil să tragem profit de pe urma itinerariilor ei excentrice şi întortochiate. La urma urmei ştim că şi în istoria ştiinţei diletantul (*uno que si diletta*, aşadar aproape *delectantul*), amatorul liniştit, maniacul simpatic, comod şi senin, au putut aduce contribuţii folositoare. Cred că şi simptomatologia participă modest la o diviziune a muncii spiritului.

Roger Caillois discută ceva asemănător într-un frumos eseu „Agatul lui Pirus" publicat în admirabilul *Antaios* (una din cele mai distinse şi mai rafinate reviste intelectuale ce apar pe acest continent: la Stuttgart, la Klett. E condusă, după cum se ştie, de Ernst Jünger şi Mircea Eliade şi se dedică filozofiei culturii şi teoriei miturilor). Caillois comentează ideile despre esteticul natural care de la Pliniu şi pînă în zilele noastre au avut destui adepţi, oameni ce căutau să descifreze un sens artistic în roci şi pietrificări de pildă. Judecata sa finală asupra acestor preocupări e negativă: „e o formă inferioară, rudimentară a unei însuşiri menite unei folosiri mai înalte". Dar, adaugă el imediat, „chiar ezitînd, ea păşeşte pe aceeaşi cale cu orgoliul implacabil care i-a îngăduit omului să studieze cosmosul, să acumuleze cunoştinţe şi să le articuleze în vaste sisteme. Cine ştie dacă fără acest imbold nestăpînit de a interpreta *orice* într-un fel, fie el probabil sau nu, progresul ştiinţei nu ar fi lipsit de un impuls necesar şi totodată de un auxiliar preţios?" Căci, aş adăuga eu, dacă vrea să fie pe deplin eficient, utilul nu se poate lipsi de *inutil*, ca de o forţă auxiliară a sa. Utilul se naşte pe solul mai larg al *inutilului*, este o specializare a sa. Personal ţin atît de mult la eficienţă, încît aş vrea să încerc dacă gratuitatea nu i se poate alia.

*

Excesele literaturii moderne? Sigur că există. Autorii lor le justifică prin efortul sălbatic de a realiza un plus de expresivitate, o comunicare mai nuanţată, mai complexă, capabilă de a fixa meandrele sufletului omenesc. Adversarii se căinează: ajungem la ininteligibil, ajungem în vecinătatea gratuităţii. Cine ştie, poate că în bună parte e vorba de o chestiune tehnică. Mijloacele tiparului nu numai stagnează, ci chiar dau înapoi: forma literelor e tot mai standardizată, corpul la fel. Ar trebui să folosim corpuri şi caractere diferite pentru pasajele, cuvintele pe care le vrem ironice, pentru cele pe care le vrem ambigue; să nu mai vorbim de momentele cînd vrem să subliniem etc. Punctuaţia ar putea părăsi primitivitatea penibilă în care se află. Ar putea să intre în joc culoarea. De aceea cel mai interesant curent avangardist mi se pare cel reprezentat de cercurile tipografice şi caligrafice din Germania, Anglia, SUA, Cehoslovacia. Acolo găseşti expe-

rienţă cu adevărat deschisă spre viitor. În acelaşi sens: am văzut o ediţie recentă a unei piese de Eugen Ionescu în care nuanţele de interpretare ale textului dramatic erau sugerate prin diferenţe de mărime a cuvintelor (pînă la 5—600%), printr-o vastă gamă de caractere (pînă la cuvinte scrise cu litere de mînă etc.). Pur şi simplu, textul *cînta*: îl înţelegeam cu totul altfel. Sigur, costă; dar e un drum care *duce* undeva.

*

S-a afirmat că, o dată cu dispariţia analfabetismului, izvoarele limbii seacă, şi ea se stabilizează în sterilitate şi clişeu. Un adevăr atît de profund şi dureros se aplică însă numai la vietăţi blînde şi lipsite de apărare; limba nu e o pradă atît de lesnicioasă şi găseşte resurse pentru a înlocui organe vitale lezate. Impulsul ei orb şi violent de auto-prezervare îi impune să-şi refacă în fiecare moment integritatea pierdută şi astfel ea *secretă*, ca pe nişte anticorpi, o masă scriitoricească prin care să combată o boală sau să suplinească ce s-a pierdut. Încă din vremurile romantismului poetul e tot mai des „silit să vrea" să aproximeze nebuloasele primordiale din care se constituie chiar ulterior sistemele de limbaj şi sentimente. (Iată, de altfel, de ce se cuvine să fim mai iertători cu eşecurile tulburi din ultimele decenii şi să elogiem cu glas mare ocazionalele reuşite: căci a imita natura primară este mai greu decît a-i imita pe cei vechi). Literatura, care a putut fi substitut pentru acţiune, pentru ordine, pentru autenticitate, a putut deveni şi substitut pentru analfabetism; coroana se apleacă umilă spre sol pentru ca vîrful sau floarea să suplinească deficienţa rădăcinii. Eficace sau nu, astfel de substituiri de organ au totdeauna ceva monstruos.

Medicul de suburbie Destouches, elev al doctorului I. Cantacuzino şi preocupat de probleme sociale, care îşi semna lucrările cu pseudonimul Louis Ferdinand Céline, a fost totdeauna un slujitor al furiilor, nu al muzelor. El scrie, dacă nu ca analfabet, atunci ca un „desalfabetizat": a uitat să scrie şi să citească, acum nu mai ştie decît să vorbească. Vorbirea aceasta însăşi e primară, sfărîmată în unităţile ei primare: este o vorbire anterioară sintaxei şi perioadei. Pe texte de Céline şi-ar putea demonstra teoria adepţii originei interjecţionale a limbii. Sensul se clădeşte treptat din expansiunea exclamaţiei. O interjecţie centrală se umflă, atrage

în cîmpul ei noi unităţi de sens, sporeşte prin aglutinare. Paragraful este explicitarea unei interjecţii unice: raportul între ele este cel între avalanşă şi bulgăre. Un roman de Céline este o serie de avalanşe, este rostogolirea unor episoade care se nasc spontan sub ochii noştri şi care de regulă nu se leagă între ele prin succesiunea logică, ci prin simplă juxtapunere. Materialul lor este visceralul în toată urîţenia, forţa şi adevărul său. Această limbă care nu a mai trecut prin filtrele creierului, ci a izbucnit nemijlocit din inimă şi intestine este proaspătă şi fierbinte. Ea clocoteşte, a ieşit direct din cazanele negre ale existenţei, nu a mai avut timp să fie răcită, asortată şi tranşată în „feliile de viaţă" ale lui Zola (pe care Céline îl considera maestrul său, căruia i-a dedicat unica sa conferinţă publică şi cu care era insistent comparat de Robert Denoël, remarcabil editor şi prieten credincios). Nu mă sfiesc să afirm că poate de la Rabelais încoace, nici un alt mare scriitor francez nu a pătruns atît de adînc în atelierele subterane ale limbii. Nici un altul nu s-a purtat astfel cu instrumentul de metal fin şi impecabil care este franceza post-raciniană (Céline îl învrednicea pe Racine cu o ură neîmpăcată); tiparele limbii se topesc, totul îşi modifică forma, pulsează, începe să răsufle, să se mişte. Irresponsabil şi irezistibil ca un demiurg, Céline recurge la orice, la argot şi pornografie, la înjurătură şi superlative, pînă cînd eleganţa perversă, insinuantă, precisă a francezei literare este înlocuită cu o tinereţe nouă, caldă, robustă şi dizgraţioasă. Acest analfabet titanic al limbii este şi un analfabet ideologic. Teoriile sale dezastruoase se hrănesc dintr-un anarhism total. Statul şi societatea sînt răul în sine. Omul simplu, muncitorul din suburbii, ţăranul din provincie, meşteşugarul sărăcit au fost totdeauna victimele afaceriştilor, poliţiştilor, politicienilor, ziariştilor pe care Céline îi urăşte cu ferocitate, ca pe o suprastructură exploatatoare aflată într-o durabilă şi universală conspiraţie. În faţa societăţii moderne e descumpănit, nu vede altă soluţie decît distrugerea totală şi cade uşor în mrejele fascismului şi colaboraţionismului. El va plăti scump dezorientări politice care izvorăsc de fapt din temperamentul lui generos şi nestăpînit. Cadrul cel mai general al operei lui Céline — în inte-

riorul căreia găsim şi reînvierea limbii, şi reforma punctuaţiei (faimoasa notaţie recurentă: semnul exclamării, urmat de trei puncte) şi atitudinile politice — este cel al *afectelor*. Céline este mînat de furie, de o nemulţumire sălbatică împotriva tuturor inhibiţiilor şi stabilizărilor. De aceea opera sa cea mai revelatoare este, nu *Bagatelles pour un massacre* („Mărunţişuri pentru un masacru") cu atmosfera ei de coşmar furibund, de delir dansant, aproape suprarealist, ci ultimul roman, *D'un château à l'autre* („De la un castel la altul"), în care o sinceritate obosită îşi bombăneşte cu acelaşi inegalabil umor negru şi rău anatemele asupra întregului univers organizat de la Sartre la Pétain. Lumea războiului, cu eşantionul ei din Sigmaringen, e puturoasă şi imundă, murdară, laşă, ridicolă, vanitoasă; în ea oamenii mişună ca nişte gîngănii iraţionale şi răutăcioase, mînaţi de pofte porceşti, reţinuţi numai de stupiditatea proprie şi de biciul altuia. Abia aici descoperim ceea ce ar fi trebuit să sară în ochi: vîna satirică dominantă la Céline. Furia şi scîrba sînt atît de intense, atît de nemijlocite şi explozive încît nimeni nu-şi mai pune întrebarea dacă nu cumva diferitele părţi ale operei se îmbucă şi au un sens. Îl găsim îndată: este mînia răzbunătoare a mizantropului dar şi a iubitorului de adevăr. De aceea cartea cea mai frumoasă a lui Céline mi se pare totuşi *Mort à credit* („Moarte pe datorie") care este o adevărată naraţiune romantică de sfîrşit de secol, întoarsă pe dos ca o mănuşă. Ni se arată, consecvent şi articulat, fără milă şi fără teamă, funcţionarea interioară a mecanismelor sentimentalismului. Întreaga atmosferă a epocii, de la inventatorii mustăcioşi pînă la plimbările pe alei, este, totuşi, în chip miraculos, restituită intact. „Demitizatorii" şi „demistificatorii" care umplu saloanele Parisului literar-monden de azi, ni se par nişte copii cu fundiţă în faţa virulenţei nimicitoare a lui Céline. Ani de zile el a fost privit ca o fiară primejdioasă care trebuie ţinută îndărătul zăbrelelor de fier. Dar oare cu Swift nu s-au petrecut la fel lucrurile?

Există şi în secolul nostru, ceea ce n-aş fi crezut, exemple de „satiră din toate părţile". În secolele XVIII şi mai ales XIX satira, oricît de excelentă, avea un „punct de vedere" —

parametrii de deformare erau aplicați pornind de la un punct x din interiorul societății înspre o *parte* a ei. Acum nu mai este chiar așa. Apar din nou exemple de satiră fără punct de vedere, venite din afara universului uman cumva. N-am să-l citez pe Céline care e un caz prea particular, dar am descoperit incipient o astfel de atitudine la Waugh și, foarte frapant, în romanul lui Marcel Aymé (prieten cu Céline), *Uranus*, publicat încă din 1948 la Gallimard și republicat recent în Livre de Poche. Cartea, care de altfel nu e excepțională, descrie stările de lucruri dintr-un orășel provincial imediat după încheierea războiului. Verva satirică îi este prilejuită imparțial de toate cele 4—5 grupuri aflate în conflicte, ba nici blajinul profesor pacifist Wattrin, care teoretizează o admirație a frumuseții lumii în ansamblul ei, nu este cruțat pînă la urmă. Tehnica e simplă, simetrică. După fiecare gest sau acțiune care înalță cumva un personaj deasupra altora, urmează o „desumflare". Autorul țopăie conștiincios în jurul fiecărui personaj, a fiecărei atitudini morale sau politice, o înregistrează din toate părțile. Lumea se micșorează treptat și uneori ne temem că fără puterea mîntuitoare a satirei (singura forță spirituală care supraviețuiește pur și lucid) ar dispare cu totul. Bineînțeles, Marcel Aymé nu se poate fotografia pe sine însuși din toate părțile.

*

În timpul vieții, Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877—1954) a fost pictor și, numai ca diletant, scriitor. În momentul în care autorul acestei literaturi pentru degustători rafinați începe să atingă tiraje masive (4 volume în editura Langen-Müller, prefațat și, pe alocuri adaptat, de Friedrich Torberg, un critic foarte influent) îl luăm vrînd-nevrînd mai în serios. Adică, în timpul vieții, cei care îl luau drept un întîrziat anacronic și amuzant din Biedermeier și baroc, spun azi (cum am încercat să arăt și eu într-un articol acum vreo patru ani), că trebuie să-l încadrăm într-o mișcare mai vastă de preluare a modalității baroce la nivel modern. (O astfel de mișcare dacă se extinde poate deveni soluția cea mai fericită a diverselor crize și nedumeriri ale artei moderne). Piesele lui fragmentare și stufoase ca și bucățile mai scurte merită o discuție aparte. Aici din fantezie satirică descătușată

are loc la tot pasul o naştere spontană a suprarealismului. Dar probabil opera cea mai închegată rămîne *Der Gaulschreck im Rosennetz* („Spaima mîrţoagelor în plasa de trandafiri"), singura operă publicată în timpul vieţii autorului, în 1928, scurt şi original roman a cărui acţiune se petrece la începutul secolului trecut. Ceea ce pare să-l intereseze pe Herzmanovsky-Orlando este raportul între barocul austriac încărcat şi detaliat, sublim şi preţios, elegant, înflorat şi ceremonios, autoritar şi ierarhic de o parte şi spiritul popular vienez în bonomia sa nepăsătoare, cu neruşinări ostentative, vesel şi guraliv. Acest raport e surprins în clipa cînd cele două stiluri de viaţă tind să se desprindă unul de celălalt. Apar funcţii de un extravagant grotesc: „ tatăl ei era locţiitor de examinator clasa II-a a probelor de pedigri în depozitele de armăsari ale curţii regale" sau „Dr. infern. Damianus Saperdibixi, consilier satanial pe lîngă Sfîntul Scaun" sau „consilier de curte Gimpelzaumer, Procurator general al colecţiei impartajabile de fluturi a familiei chezaro-crăieşti, precum şi lepidepterolog camerial al Sfîntului Scaun". Există un comandant al gărzii staului de Crăciun al curţii „cu frumoasă uniformă cărămiziu-gălbuie, tricorn azuriu cu pene de struţ", ocupat numai 3 zile pe an, în schimb „un casier pensionat al supremei caserii vînătoreşti de curte" îşi suplimentează veniturile curăţind de praf „colecţia imperială militară de gîndaci, de pe lîngă ordinul Maria Theresia". Intrăm în dugheana unui pictor de pipe şi a unui „stabiliment de împrumutare a măştilor pentru înalta nobilime şi clasele avute", întîlnim negustori de „ouă de furnică şi ierburi uscate", alţii de tincturi contra ploşniţelor cu prea înalt privilegiu. Subţirele fir epic al romanului îl oferă tribulaţiile tînărului Edler von Eynhuf, secretar la depozitul de tobe al curţii care visase să devină pitic de curte, dar acum vrea măcar să se căsătorească cu una din fiicele lui Zephesis Zumpi. Tribulaţiile sale amoroase sfîrşesc tragic: se sinucide cu un pistol încărcat cu dinţii de lapte pe care îi colecţionase pentru a alcătui din ei un tablou alegoric, în cinstea aniversării împăratului. Dar înainte de aceasta traversăm cu el o lume fabuloasă şi încîntătoare, o lume a *decorurilor de teatru*, care ne îngroapă într-o avalanşă de artificial dulceag, de seninătate săţioasă şi lipicioasă, de nebunie domestică. Asistăm la baletul *Nunta*

de argint a lui Vertumnus și a Amonei sau răzbunarea coșulețului de fructe vrăjit, ne ferim de comisii supreme de castitate și de frăția „pentru perpetua deplîngere a grozăviilor Sodomei", vedem picturi cu mii de figuri cum ar fi *Pelerinajul întregii înalte aristocrații austriace la Maria-Taferl pe Dunăre* sau tablourile lui Hieronymus Muzian care zugrăvea pitici sihaștri amenințați de capre, precum și o ucidere a pruncilor de către lăcuste uriașe, împlătoșate — Alaert der Hameel îl arată acolo și pe Irod amenințînd mamele printr-o pîlnie, în timp ce tații, modești negustori ambulanți, încearcă să-i îmbune pe asasini cu tot soiul de mărfuri curioase. Cetățile de ciocolată și confeturi apar în momentele esențiale ale narațiunii. Vedem mari spectacole — baluri mascate, caruselul din Prater, primirile de după-amiază la doamna Ursula Schosulan — care sînt vîrtejuri de culori, costume, de panouri pictate. Natura a fost, evident, silită să se integreze acestor decoruri; dar nu numai ea, ci și personajele. Nu e nevoie de moartea lui Jaromir ca să ne dăm seama că printre aceste piese mobile de decor, ele nu sînt mai mult decît mari manechine grotești, care au trecut dincolo de caricatură. O lume fixată de amintire. Cînd vedem că autorul insistă asupra asemănării între personajul principal și un bust de frizerie ni se deschide în față un abis: Herzmanovsky-Orlando este un Chirico mai bogat, mai populat, dar cu aceeași pronunțată subliniere mitic-simbolică. Iar cînd afli că același bust de frizerie e principalul refugiu al lui Pan, închizi cartea scuturat de un scurt fior. (Chiar dacă, precum noi înșine, vei reveni).

*

Eseistica recentă a istoriei pare să treacă printr-un amplu proces de îmblînzire și umanizare. Hegel, Taine, Nietzsche, Spengler sau chiar Burckhardt au o anumită densitate și intransigență; — jocul ideii e ferm și absolut, necesitatea proceselor e ineluctabilă și rece, fenomenele incidentale nu se bucură de atenție. Chiar mai aproape de noi, un Alfred Weber sau un Ernst Jünger în eseistica sa de tinerețe au un simț al tragicului care compensează din plin tendințele pe care le-ar putea sugera orientarea lor individualistă. În ultimele decenii accentul pare să se schimbe. Poate cel mai grăitor caz este cel al lui Ernst Jünger. Procesul de înseninare, de maturizare generoasă care se profila încă din *Heliopolis* ajunge la

înţelepciunea stoic-resemnată din *An der Zeitmauer* (*La zidul timpului*, Klett, Stuttgart, 1959), un remarcabil volum de eseuri care, chiar dacă am face abstracţie de ideile exprimate, ar putea rămîne ca un moment de demnitate şi nobilitate, de înfruntare calmă a destinului de către un intelectual şi mai ales de către un *caracter*. Cît despre speculaţie ca atare ea este totuşi stimulatoare. Jünger ia ca punct de pornire ideea lui Spengler a declinului culturii occidentale; dar, adaugă el imediat, cu cifra 999 nu se încheie numai *o sută* (a zecea) cît mai ales *o mie*. Sfîrşitul unei culturi regionale devine aproape irevelant, se îneacă în mulţimea de semne prevestitoare ale sfîrşitului unui „ciclu" biologic sau geologic. Epoca noastră, spune Jünger, aduce pur şi simplu un nou strat geologic, total diferit de cele anterioare. El recurge pentru explicitare la străvechile diviziuni antice: la epoca de aur (a vînătorii şi libertăţii totale, a surplusului timpuriu, o epocă primitivă, prestatală şi artistică, vremea surplusului şi dezinteresului), la epoca de argint (a magiei, a statelor preoţeşti, în „rigiditatea lor magnetică"), la epoca de bronz (a eroilor homerici şi nordici), şi la epoca de fier (cea istorică propriu-zisă). La sfîrşitul acesteia fiinţa umană şi produsele ei nu mai sînt o creatură aparţinînd unui strat geologic, ci o fiinţă „creatoare şi determinată de strat" (schichtbildendes, schichtbestimmendes Wesen): „experienţe care să intervină în economia geologică... Înălţarea primului paratrăsnet o putem socoti o dată importantă": electricitatea e cea mai îndrăzneaţă pătrundere în interiorul obiectului; dacă am putea percepe vizual electricitatea am constata că după amurg scoarţa pămîntului se învăluie într-un vesmînt de lumină şi energie, destul de uniform, dar cu unele puncte de mai mare greutate şi energie, asemeni unor izbucniri vulcanice. Acest complex de mutaţiuni îi indică lui Ernst Jünger (alături de simptome sociale, politice etc.) că ne aflăm la „capătul timpului", în pragul păşirii în trans-istorie, care trebuie să fie precedată nemijlocit de o mutaţiune a omului ca specie (fie prin cuceririle geneticii moderne, fie chiar şi fără acestea, de la sine). Imaginea care revine mereu este aceea a omenirii într-o gară de cale ferată. Situaţia pe care o descrie nu îi pare nici familiară, nici de dorit: această trecere din imperiul individualului în cel al globalului, din patern în matern, de la spirit la originar *(Urgrund)*, el o

descrie însă cu luciditatea, cu calmul viril, cu precizia controlată pe care le-a avut întotdeauna. La acestea se adaugă (în locul unei anume tendenţiozităţi mai vechi) un zîmbet înţelept: „La ce aceste meditaţii? Ele au menirea să arate că pe deasupra morţii mai există o putere cîrmuitoare: armonia. De nici una din ele nu putem evada. Orice apus, orice dizarmonie are un cîmp de joc limitat, înconjurat de nemăsurată, inepuizabilă armonie, de Fiinţă indestructibilă".

Filosofia istoriei propusă de Karl Jaspers în eseul său din 1949 *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (*Despre origina şi ţelul istoriei*, reeditat de Piper, München, 1949) se înscrie încă mult mai net în acest proces de „domesticire" a fiarei imprevizibile care era pînă nu de mult filozofia istoriei. După cum Toynbee reprezintă raţionalizarea lui Spengler, colonizarea şi defrişarea teritorului cucerit brusc şi violent de acesta, tot aşa Jaspers înhamă energiile nesupuse ale lui Alfred Weber (*Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, 1935 şi *Vom Tragischen in der Geschichte*, 1943) la carul triumfal al unui umanism larg şi cuprinzător. Ceea ce e curios la atît de „modernul", actualul şi controversatul Jaspers, la acest corifeu al existenţialismului contemporan este că la o privire mai atentă îl vezi în fond legat de secolul XIX prin toată structura sa. Prin tot ce are mai bun, echilibrul şi bunătatea sa, prin bunăvoinţa şi cumsecădenia sa funciară, prin simţul adevărului şi dreptăţii care îl animă descinde din Weimarul goethean (aşa cum şi recunoaşte). Dar mai există în el un pozitivism, un individualism uşor filistin şi un umanitarism care îl leagă de mijlocul secolului XIX. Istoria logică sau ciclică o respinge: istoria este (şi iarăşi ca la Walter Scott), în esenţa ei, decizie individuală. Istoria este universală şi sincronă, trecînd prin etape de suiş şi coborîre, ca un viitor deschis şi previzibil numai ca alternativă. Toate acestea nu ar fi prea noi. Interesantă e însă ideea „creaţiilor" succesive ale omului. Prima este ruperea omului din biologic (cu ea începe preistoria comună şi nediferenţiată), a doua este ruperea istoriei din preistorie (cu ea apar scrisul şi statele iniţiale, văzute ca nişte construcţii masive, tehnico-birocratice, bazate pe forţă şi învăluite într-un fel de abur), a treia în sfîrşit e „perioada axială" (*Achsenzeit*). Jaspers mărturiseşte că în elaborarea acestei idei a pornit de la ideea creştină a unui punct de cotitură în istorie prin Crist. El depla-

sează însă temporal lucrurile în perioada (800—200) care precede acest eveniment şi o vede ca pe vremea care cumulează în China pe Confucius, Lao Te, Mo Ti, Ciuang Te, Li Te, în India Upanişadele, pe Budha, pe toţi filozofii importanţi, în Iran pe Zaratustra, în Palestina profeţii de la Ilie, prin Isaia şi Ieremia pînă la Deuteroisaia, în Grecia pe Homer, Parmenide, Heraklit, Platon, tragicii, Tucidide şi Arhimede. Este, într-un cuvînt, momentul în care omul ia *cunoştinţă de sine*. Orientarea gîndirii spre sine, conştiinţa fiinţei ca întreg, întrebările radicale, categoriile fundamentale, religiile mondiale — toate din această „perioadă axială" provin. Ea rămîne totuşi o axă, nu o cotitură, în istoria omenirii, căci este urmată de o nouă fază de războaie şi imperii, peste care totuşi îşi aruncă reflexele spiritualizatoare. O cotitură în istoria omenirii intervine abia o dată cu revoluţia ştiinţifico-tehnică (începută în jurul lui 1500) care duce la unificarea globului ca spaţiu istoric şi care deschide calea spre perspectivele cele mai cumplite şi cele mai înălţătoare. Jaspers renunţă decis la pesimismul istoric şi se alătură grupului tot mai mare de istorici ce subliniază semnificaţia cu totul deosebită a revoluţiei tehnice în istoria de azi.

Optimismul istoric atinge un punct maxim şi se apropie de apatie la Teilhard de Chardin. Toate distincţiile (de altfel nu lipsite de acuitate) între panteismele de efuziune, disoluţie, confuzie, convergenţă, unificare şi uniune nu pot ascunde pînă la urmă aistorismul pe care *orice* panteism îl implică în mod logic. *Noosfera*, termen şi el util nu constituie totuşi de 200 de ani nimic nou în filozofie. Într-un cuvînt Teilhard nu poate fi mai simpatic decît orice eclectic. A uni elemente evoluţionist-biologice, creştine, ba chiar dialectice, într-un sistem de gîndire cît de cît închegat nu poate să nu impresioneze — dar impresionează la modul performanţei sportive. Ca simptom al unor încercări de convergenţă între gîndirea catolică şi cea marxistă, el merită fireşte toată curiozitatea. În realitate nu pot să mă abţin a-l compara cu stufoasele, primitoarele şi logoreicele figuri ale unor Keyserling şi Steiner, care la urma urmei au fost şi ei, la vremea lor, gînditori de oarecare marcă. După o familiarizare oarecare, probabil prea superficială, cu viziunea lui despre om şi istorie, pur şi simplu nu pot să înţeleg ce aduce nou afară de o nouă terminologie, de îndoielnic merit: de ce e nevoie să se spună

„punct Omega" în loc de Dumnezeu sau „amortizare", „planetizare", „socializare" pentru „întoarcerea sufletului la Dumnezeu"? La urma urmei rămîi din Teilhard de Chardin numai cu ceea ce, intelectual vorbind, e handicapul lui: o bunătate nesfîrşită, un dor de împăcare, ce picură ca laptele şi mierea de pe fiecare pagină a lui.

Îţi vine să crezi că, speriaţi de „catastrofele" istorice ale societăţilor pe care propriile lor prevestiri le-au precedat, aceşti filozofi burghezi ai istoriei ar vrea să le contramandeze clamînd optimismul şi bunătatea. Să vedem dacă istoria îşi imită comentatorii, precum la Wilde natura imită arta.

*

Romanticii îl apreciau pe Spinoza interpretînd eronat sistemul său drept acosmism. Lucrul se vede foarte clar în compoziţia lui Goethe despre Spinoza, dictată prin 1784—1785 doamnei von Stein şi comentată pe larg de Dilthey, articol în genere puţin luat în consideraţie. Acesta arată cum Goethe mergînd paralel cu Spinoza contravine prea adesea raţionalismului constructivist al acestuia. De altfel, într-o scrisoare din 19 iunie 1785 către Jacobi, Goethe recunoaşte că n-a citit Spinoza sistematic, „întreaga arhitectură a gîndirii sale nu i-a stat niciodată limpede în faţa cugetului, dar — spune el, cu multă indolenţă — cînd privesc într-acolo cred că-l înţeleg". În altă ordine de idei, Cassirer, ca şi Spengler, insistă asupra platonismului lui Goethe (bineînţeles cu specificul respectiv). Goethe citeşte *Enneadele* lui Plotin în vara şi toamna anului 1805. Atunci trimite lui Zelter un rezumat însoţit de un comentariu critic. În acesta se arată nominalist, insistă asupra individualităţii organismului şi a caracterului său de operă de artă. „Finitul", „creatul", „faptul" pot fi adesea mai admirabile *(vortrefflicher)* decît viziunea, decît „das Zeugende". Deosebirea esenţială între metodica ştiinţifică goetheană şi cea fizic matematică este deosebirea de formă a raportului particular-general.

Goethe e tipic pentru falanga acelei epoci la care dialectica exista în germene încă neconturată ca într-o nebuloasă originară. Predialecticii sînt foarte profunzi şi interesanţi. Tocmai de aici aerul puţin ciudat şi înduioşător, de naivitate întîrziată, a unor gînditori însemnaţi, ca Jaspers, Teilhard etc.: ei sînt nişte „predialectici" într-o epocă dialectică.

*

Cartea lui Lampedusa nu este pur şi simplu un roman crepuscular, al descompunerii (ca *Buddenbrooks*); deci al suportării pasive a istoriei, ci al unei retrageri strategice, este un *Anabasis*: o retragere continuă. Retragerea reuşeşte, dar numai în sine, ca manevră; rezultatul este tot descompunerea cumplită. Nu mai puţin admirăm strategia, măiestria tehnică a operaţiei ordonate, conduse mereu deliberat, previzibil. Este o retragere lucidă, demnă, controlată, o luptă de ariergardă (A. E. Housman) din cele în care excela Roland.

*

Un personaj al lui Doderer vorbind despre Strudlhofstiege (scară ornamentală) consideră că ea vrea să ne reamintească demnitatea drumului, a căii, în opoziţie cu obişnuitul dezinteres pentru aceasta şi cu dirijarea spre scop. O cultură începe să devină bătrînă, cînd toată energia ei se îndreaptă nemijlocit spre scop. Pentru că: scopul era foarte prezent, foarte puternic, foarte realizat şi pe vremea barocului de pildă; dar atunci energia canalizată era suficient de puternică pentru a se realiza şi în nenumăratele ornamentaţii suplimentare. Era ca o puternică ebuliţiune, ale cărei băşici erau cultura. În momentul în care se resimte într-adevăr prezenţa lor, înseamnă că energia nu mai e suficientă, că risipa e imposibilă. Etapa următoare va fi aceea a slăbirii treptate a fluxului de energie care animează scopul.

*

La începutul secolului nostru, poezia americană începe să se zbată în ghearele crizei de năpîrlire şi înnoire pe care o înregistrăm cam în aceeaşi vreme în multe părţi ale lumii. Se propun soluţii diferite: unii se îndreaptă spre solul natal, spre tradiţie (Frost, Renaşterea Sudică, Şcoala vestului mijlociu etc.) alţii spre marea literatură universală şi mondială, spre inovaţie formală (Pound, Stevens, William Carlos Williams). Oralitatea se propune de la sine ca o cale principală de înnoire pentru poeţi de mare talie. Carl Sandburg era fiu de imigranţi săraci şi avusese o adolescenţă zbuciumată de şofer, zugrav, calfă de dulgher, spălător de vase, ostaş, vagabond prin Vest, debutînd cu un volumaş de 39 de pagini pe care şi-l tipărise singur la o tipografie de mînă.

Abia prietenia cu cercurile socialiste, după 1907, îl va îndrepta spre meseria de publicist şi ziarist (în afara Statelor Unite, puţină lume cunoştea frumoasa serie monografică despre Abraham Lincoln, studiul despre revoltele rasiale din Chicago din 1919; cărţile sale pentru copii sau uriaşul roman-fluviu din 1948, „Stînca amintirii" — *Remembrance Rock* — în care istoria familiei se suprapune cu istoria Americii). Vocaţia poetică se întîlneşte cu cea agitatorică şi, curînd după debuturi, Sandburg îşi accentuează elementele populare. Faimoasele volume despre Chicago (din 1916, 1918, 1920) cu evocarea titanismului industrial, cu hiperbolismul şi argotismul lor erau un bun punct de plecare. În 1927 şi 1950 Sandburg publică volume de balade populare pe care le culesese singur şi le adaptase puţin. Dar mai ales între 1928 (volumul *Bună dimineaţa, America*) şi 1936 *(Poporul, da)* Sandburg se dezlănţuie ca un veritabil demiurg folcloric: alternări de pasaje de proză şi vers liber, tradiţia retorismului democrat american, lincolnian, pasaje satirice, glume şi ghicitori erau însăilate în textul difuz, colocvial-sublim. Ceea ce poate părea „modernist" unui cititor întîrziat se înţelege în adevărata dimensiune realistă abia dacă includem modul de prezentare: recitalul viu, dialogul cu publicul, turneele îndelungate, acompaniamentul la ghitară, ovaţiile, fumul din sală, întreruperile. Poezia a „dispărut" într-adevăr, a devenit parte dintr-un întreg viu. Viu şi muritor, căci — mai poate ea exista cînd suportul ei, condiţia existenţei ei, „poetul-spectacol" nu mai este? Intensitatea ei în *un* moment istoric e teribilă, dar o şi epuizează, căci în *timp* apare palidă, orfană, o mumie pe care privirile noastre o încălzesc greu.

Altul de acelaşi fel e Vachel Lindsay — care a vrut să fie misionar, apoi artist şi care a devenit un „predicator al frumosului" străbătînd pe jos America, din Illinois pînă la New Mexico, propovăduind din casă în casă „Evanghelia Frumosului", plătind cu texte de poezii, pîinea, apa şi acoperişul ce i se ofereau. În vremea asta a scris broşuri ca *Ghid la îndemîna cerşetorilor* sau *Aventuri pe cînd propovăduiam Evanghelia Frumosului.* Ţinea recitaluri publice îndemnînd auditorul să-l acompanieze cîntînd în cor. Poeziile lui (cu titluri ca *Generalul William Booth pătrunde în Ceruri, Pajura ce-a fost uitată, Şoseaua Santa Fé, Duhul bizonilor,*

Privighetoarea chineză, Balenele de aur ale Californiei, Congo: Sălbăticia lor fundamentală, — Optimismul lor nestăpînit — Speranța religiei lor) sînt însoțite de note marginale indicînd viteza de lectură, tonul, înălțimea, intensitatea, aproape ca la o partitură muzicală. Ele sînt pline de efecte onomatopeice la care se adaugă violoncele, percuție, banjouri, tamburine. Vachel Lindsay vroia să reînvie cumva gesticulația și dramatismul recitărilor medievale. A reușit? Esteții din Chicago l-au înhățat imediat și l-au lansat în faimoasa revistă *Poetry* (în 1913), propulsîndu-l apoi în lume (a fost chiar și poet-rezident la Oxford, funcție prestigioasă și mult invidiată). Și totuși, după 1920, cariera lui Vachel Lindsay nu mai decît o lungă ofilire, căreia în 1931 el îi pune capăt prin sinucidere.

De ce? După mine Lindsay și alți cîțiva din același fel nici nu sînt poeți de loc, în sensul deplin al cuvîntului. Ei fac parte din acea inepuizabilă forfotă de figuri semi-literare, amatoricești, care umplu veșnic subsolurile culturii și care sînt obiectul psihologiei sociologice. Un astfel de bard excentric era necesar *funcțional*: pentru a sparge cu un berbece inerțiile poeziei oficiale. Cercurile din Chicago au avut curajul și meritul de a descoperi astfel de „moace țăcănite" și a le proclama drept sublime și exemplare prototipuri. Lindsay a fost pur și simplu cules de pe jos, folosit drept unealtă și apoi zvîrlit la o parte, ca inutil. Lindsay însuși nu vroia de fel să fie modern. Și nici nu era. El era un prerafaelit, un Rosseti sau un Morris sau un Ruskin al sărăcimii americane („a lowbrow Rossetti"). El traducea în limbaj comun aspirațiile sofisticate, cizelate, rafinate ale acestor englezi. (Ca și ei, ar fi vrut o societate agrar-meșteșugărească cîrmuită de legile Frumosului și ale Cumpătării). Am impresia că după 1920 și-a dat seama de eșecul său, de modul în care fusese utilizat, și s-a năruit interior. Adevărul este că nu e de loc modern, ci epigonic: ritmurile sale sînt cele ale lui Lanier, Swinburne, Poe, în cel mai bun caz Whitman — iar nu cele vorbite. El e un iambic-dactilic care nici nu visează la versul alb. Efectele onomatopeice din *Șoseaua Santa Fé* nu depășesc cu nimic pe cele încercate cu 100 de ani înainte de Southey în *Cataracta din Lodore*. (Sandburg e mult mai aproape de spiritul improvizatoric sincopat, al jazzului).

S-ar părea că oralizarea poeziei duce la un eşec — pornită de la principii discutabile, duce la rezultate efemere. Dar aceasta nu e valabil decît în ce priveşte poezia cea mare. Există o largă zonă artistică intermediară unde experienţele de acest fel reuşesc şi chiar persistă. Am spune că pentru a ajunge cu adevărat la trăirea poeziei celei mai înalte trebuie să trecem printr-un fel de purgatoriu — sau de *carantină*. Această zonă este deschisă oralizării. Faptul că în societatea modernă această zonă creşte şi se fortifică ar putea fi o dovadă de elasticitate şi de adecvare la nevoile omului.

*

Henry Miller priveşte războiul ca o obscenitate. Puritanul cenzor proiectează tot ce e urît şi nesatisfăcător în el însuşi asupra semenului său, pe care altfel îl va putea condamna în voie. Tot astfel un popor vede urîtul şi nesatisfăcătorul ce îi sînt proprii dincolo de graniţă, în ograda vecinului, şi se dezlănţuie cu o mare mînie asupra lor. Obscenitatea ar fi deci un fel de lege a reflectării, războiul un fel de particularizare a acesteia.

Multă lume, atunci cînd exprimă o părere comună, caută cele mai ciudate şi mai sofisticate motive. Există în lumea literară o jenă a afirmaţiilor simple şi răspicate transferată din domeniul stilistic-literar în cel moral şi filozofic. Adevărul trebuie să păşească pe drumuri întortocheate, să se scufunde în haznalele subconştientului, să muşte din sine şi să se rostogolească în tot chipul ca să fie credibil. Acesta ar putea fi *un* motiv al lui Miller; altul e poate mai simplu şi mai arhaic — străvechea interdicţie magică de a rosti numele duşmanului, care trebuie circumscris.

*

Dacă e să fim subiectivi în critica şi istoria literară, atunci s-o facem cu oarecare panaş, să mergem pînă la capăt. Propun un eseu despre istoria romanului cu următoarea temă. Romanul nu e o specie literară. El este o consecinţă secundară a extinderii procesului de alfabetizare şi creşterii nivelului de trai produse în secolele XVIII—XIX de condiţiile social-economice. Pînă atunci romanul fusese la nivelul de existenţă al ilustratelor pornografice sau ale anecdotelor de almanah sau al spectacolelor de iarmaroc. (Aici urmează trimiteri abundente la studii speciale despre formele preromaneşti în secolul XVI). Epopeea şi istorisirea cavale-

rească erau forme degradate ale miticului şi nu erau nici ele literatură propriu-zisă. (Întrucît există astăzi atît de multe studii despre schemele mitice în toate domeniile culturale, multe pe bază de analogie, iar nu de deducţie, nu ne va fi greu să le punem în evidenţă *şi aici*). Literatura propriu-zisă erau numai poezia şi teatrul. Romanul apare deci ca strictă satisfacere a unei nevoi sociale anume. Este marfă pură. (Aici — date din care să reiasă proporţionalitatea strictă între extinderea alfabetică şi a tirajului de romane. La fel — date din care să reiasă concordanţa între caracterul noului val de alfabetizaţi cu psihologia lor socială, cu sistemul lor de gusturi şi caracterul romanelor din perioada respectivă. Cum spunea cineva, cifrele sînt nişte inocenţi care sub tortură mărturisesc orice. Dacă totuşi nu se găsesc date, atunci sugerez utilizarea de amănunte, fragmente, amintiri). Deci romanul nu există ca literatură. Numai că literatura este o vietate îndărătnică, şireată şi acaparatoare. Ea tinde să-şi înglobeze orice formă a scrisului; orice text scris, juridic, istoriografic, filozofic, epistolar, culinar — absolut orice gravitează spre literatură. Încet, nemilos, literatura nimiceşte romanul. În secolul XX acesta devine, în sfîrşit, literar. Putem crede că Nathalie Sarraute, Claude Simon şi ceilalţi scriu prost, că lucrările lor au o valoare minimă. În schimb au marele merit de a fi nimicit romanul şi de a fi produs masiv opere romaneşti literare (fie chiar de mîna a doua, ele *sînt* literatură). La alt nivel, încă *Ulysses* şi *Finnegan's Wake* erau poeme. Se poate analiza pe scurt care e poziţia lui Thomas Mann, Proust, Faulkner etc., în această ordine de idei. Se deschide un cîmp larg criticii subiectiv-infidele care poate retransforma în roman ceea ce nu mai e roman. Se deschide un cîmp larg criticii specializat-fidele care poate investiga în ce măsură vechi romane erau deja literatură. Titlul eseului ar putea fi „Războiul între roman şi literatură". Ingredientele unui studiu critic de succes european sînt: dozarea atentă de sociologic şi estetic, dozarea atentă de erudiţie şi subiectivism, cîteva analize şi implicaţii sexuale, o porţie de frondă cuminte, care să nu clintească anumite dogme de gîndire sau politice, amestecul de literatură veche şi ultramodernă. (Vezi Hocke, Eslin, Kott). De altfel, pe această reţetă se pot produce lucruri mai bune sau mai puţin bune.

*

Plăcerile lecturii? Cred că sînt cele ale armonizării — asemănătoare deci plăcerilor colecționarului. Încep probabil prin voluptăți ale nervului optic, care vibrează intens în fața așezării micilor semne negre pe foaia albă zgrunțuroasă, prin voluptăți ale degetelor care, întorcînd paginile efectuează cea mai delicată muncă ce le-a fost menită, față de care lovirea clapelor sau coardelor pare trudă istovitoare, prin voluptăți ale mirosului sensibilizat la aromele diverse ale cleiurilor de carte. Mai presupun apoi că mulți aleg lectura drept nărav predilect, pur și simplu pentru că e un pretext temeinic pentru anumite poziții de tolănire care altminteri le-ar fi interzise, cu pizmă sau batjocoră. În fine, unghiul între față, mîini, și cartea desfăcută aproximează celula închisă, cercul protector, izolarea apărătoare la care omul poate rîvni atît de des.

Dacă așa stau lucrurile, nu e de mirare că dincolo de aceste premise fiziologice se constituie, nu una, ci, numeroase categorii de cititori nepărtinitori și devoratori pentru care lectura nu este un efort marțial și organizator. În loc să citească pentru a judeca, pentru a asimila, pentru a-și însuși și a elimina, aceștia citesc mai ales pentru a citi, plutind peste pagini ca peste niște ape lenevoase. Cei mai mulți cititori de acest fel sînt consumatori de proză epică, în care accentul e pus pe acțiune și pe psihologie. (Așa se și explică de ce esteții se îndreaptă mai curînd spre proză decît spre poezie). Am făcut nu de mult încercarea de a citi în același fel, niște texte cu caracter teoretic și rezultatul a fost destul de surprinzător. Erau trei ample eseuri, care încercau fiecare, să descifreze cîte ceva din natura literaturii. *Logica poeziei* de Käte Hamburger *(Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, ed. II, 1968) este o carte destul de cunoscută, o încercare oarecum fenomenologică de a defini genurile literare pornind dinspre modalitățile de exprimare proprii sistemului limbii însuși. Inevitabil deci, autoarea începe prin a circumscrie noțiunea de exprimare, analizează raportul obiect-subiect și cel exprimare-realitate și vede în ele suportul genurilor. Ea spune că în fond avem două mari genuri: cel *ficțional* (sau mimetic) care se divide la rîndul său în ficțiune epică (relatarea la persoana a III-a) în ficțiune dramatică și în ficțiune filmică și cel *liric*.

Se mai admit apoi cîteva specii intermediare şi aparte cum ar fi balada şi alte cîteva mici specii poetice, precum şi naraţiunile la persoana I-a: memorii, roman epistolar, etc. Concluziile despre modul de existenţă simbolic o vădesc pe Käte Hamburger drept o elevă a lui Ernst Cassirer. Cam aceeaşi problematică o găsim la Michael Landmann, *Poezia absolută (Die absolute Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1963). Aceasta este o colecţie de eseuri cu întrebări mai tradiţionale şi răspunsuri mai clare. Într-unul ni se arată că atunci cînd magia şi mitul dispar ele sînt păstrate în artă. „Un canal subteran uneşte pe Huygens de Ruisdael" ne spune Landmann, întrucît reducţia obiectului optic la vibraţii şi ritmuri duce la artă abstractă — Ruisdael fiind aici un sol cu steag al lui Hartung sau Kandinsky. Foarte bine. Dar pe mine m-ar interesa mai curînd să citesc despre artă ca păstrătoare a ştiinţei. Arta asimilează nu numai magia şi mitul, ci totul: de exemplu teoriile ştiinţifice mai vetuste. (Chiar şi pe Huygens, nu numai pe Burton). Cu aceeaşi răspicată seriozitate vorbeşte Landmann despre poezie „Între ştiinţă şi muzică", despre „Valenţele gnoseologice şi estetice ale metaforei", despre distincţii între realitate şi adevăr poetic. Discută chiar şi despre genuri, şi anume despre eterna problemă a legăturii dintre severitatea formelor şi nemărginirea aspiraţiei lăuntrice. „Căsătoria este obiectivitatea dragostei, dreptul este obiectivitatea dreptăţii, statul este obiectivitatea libertăţii" ni se citează frumos din Hegel. Într-un cuvînt, temeinicia filozofiei clasice pigmentată cu bibliografie modernă se poate dovedi utilă pentru cititorul iubitor de demnitate profesorală şi erudiţie asimilată; Landmann are asemănări cu Vianu.

Micile noastre curiozităţi le putem avea cu toţii: Călinescu îl detesta pe Dali, Landmann tuna într-o notiţă: „şi aici, ca şi în atîtea alte locuri, Heidegger se dovedeşte un plagiator", iar Rudolf Pannwitz, un bătrîn mai mult înţelept decît filozof are, la 668 pagini text, 67 de pagini tablă de materii. Este zece la sută! Voluminosul op se cheamă *Opera omului* (*Das Werk des Menschen*, Klett, Stutgart, 1968) şi este partea a treia a unei trilogii, din care prima parte apăruse în 1961 sub numele de „Construcţia naturii", iar a doua în 1966 sub acela de „Gilgameş-Socrate, titanism şi umanism". Lucrarea încheiată la 85 de ani (zice autorul în nota

introductivă: „despre mine însumi am tăcut. Nu mi-am mai putut lua sarcina de a zugrăvi şi clasa propria mea contribuţie la evoluţia spiritului") vrea să fie un fel de *sumă* a lumii naturale şi a celei plăsmuite de om. În fond este un hambar de filozofie a culturii, unde dacă te încumeţi găseşti mici comori la tot pasul. În ansamblu Pannwitz se numără printre gînditorii onorabili timoraţi de actuala evoluţie a tehnicii, care simt nevoia „unui nou umanism, atotcuprinzător şi atotpătrunzător" fără să se gîndească dacă nu cumva pe undeva acesta a şi început să existe. Filozoful este un slujitor al organicului în frumoasa tradiţie goetheană care simte şi exprimă viaţa culturii ca întreg.

Care sînt în fond senzaţiile pe care ţi le dau astfel de lecturi neangajate şi care e efectul lor? Aş răspunde printr-o comparaţie. Putem vedea exact acelaşi peisaj în realitate, aflîndu-ne acolo *în* el sau privindu-l proiectat pe ecranul sălii de cinematograf. În primul caz îl trăim, în cel de-al doilea caz îl consumăm. În primul caz ne plimbăm în el, în al doilea caz — el se plimbă în faţa noastră. Diferenţa e destul de mare, căci oricît de nepăsător m-aş plimba eu, sînt totuşi acolo, sînt parte din peisaj). Ceea ce nu înseamnă de fel că peisajul cinematografic nu-şi are rostul lui şi că nu poate aduce delectări proprii.

Cred deci că există o „lectură cinematografică" nu numai a prozei epice sau a poeziei descriptive, ci şi a textelor teoretice. Intelectul navighează lin într-un arhipelag; pe insule se înalţă sub cer albastru construcţii ambiţioase sau ruinate. Lectura nu e luptă şi confruntare, ci contemplare. Este incompletă şi capricioasă. Frazele şi argumentările se cam desprind din ţesătura lor şi încep să aibă o însemnătate proprie. Alteori, dimpotrivă, cititorul execută parcă o cavalcadă peste pagini; derulate cu mare repeziciune paginile şi rîndurile se topesc unele într-altele, detaliile se estompează şi numai vedem decît cartea ca întreg, aproape ca un bloc perceput dintr-o privire, numai cu relieful cel mai caracteristic.

Să fim bine înţeleşi. Lectură autentică şi trăită este cea marţială numai. Numai acolo ne confruntăm cu noi înşine şi cu universul. Dar, întrucît nu putem nega existenţa lecturii cinematografice, să nu-i negăm nici îndreptăţirea. Ea este, dacă nu mai mult, un joc al spiritului; iar un joc al spiritului este totdeauna îndreptăţit. Cibernetic vorbind, în

programarea muncii intelectuale şi a creaţiei intelectuale, jocul este inclus. Ar trebui să luăm cît mai în serios o problemă ca: „jocul-formă de documentare ştiinţifică".

*

Uneori nici paradoxul, nici compromisul nu ne mai folosesc la nimic; sîntem obligaţi să optăm, oricît ne-ar displace, pentru una din cele două posibilităţi radical opuse. Aşa stau lucrurile în problema binelui: mai curînd am găsi nuanţe intermediare între bine şi rău, decît între cele două concepţii fundamentale privind binele. Fie că acceptăm ideea maniheană (şi iraniană) a unei lupte continue între bine şi rău, ca două principii concurente, fie că acceptăm ideea platonică a non-existenţei răului, orice existenţă fiind bună, iar răul numai neant.

În morală, Dostoievski este un Oscar Wilde al Răsăritului. El porneşte, sigur, de la iertarea creştină. Funcţia răului este să provoace binele, păcatul există pentru a face posibilă iertarea, iar viciul ajunge să fie un fel de „defulare" pentru ca sufletul să rămînă pur şi bun. Kierkegaard lupta cu furie şi încăpăţînare cu adevărurile de care vroia să se pătrundă (ca Isac cu îngerul), Dostoievski este atît de convins de ele, atît de *devreme* convins, încît ajunge într-o stare de beatifică exaltare. Justificarea existenţei răului nu este un pisc la care ajunge cu o ultimă, disperată zvîcnire, ci un platou pe care se simte de multă vreme acasă, sigur şi încîntat. Şi, de la această entuziastă „smerenie", începe să mîngîie şi să protejeze răul ca pe cea mai preţioasă achiziţie. Pentru Dostoievski scopul nu numai că scuză mijloacele, dar chiar le *sfinţeşte*. Răul e deci sfînt. Dar dacă abia păcatul face posibilă bunătatea, înseamnă că răul e părintele binelui, iar binele nici n-ar mai fi de loc posibil fără rău. La urma urmei dacă binele tot nu este decît o consecinţă a răului, atunci de ce să nu-l lăsăm cu totul la o parte şi să ne ocupăm de lucrurile principale, nu de măruntele lor urmări.

Vasăzică, nici maniheismul, nici platonismul nu au dreptate. Dacă Dostoievski ar mărturisi totul ne-ar spune că numai răul are existenţă şi că el e deci binele, iar lupta între bine şi rău nu e decît o comună întrepătrundere în interiorul unei mase amorfe, unde cele două se tot schimbă una în cealaltă. Acesta este „anarhismul smereniei", în care răul

devine obiect de adoraţie. Dostoievski prevede parcă utopia lui Huxley care izgoneşte suferinţa şi răul şi atunci se agaţă de ele cu disperare, le înalţă un templu. Dostoievski e precursorul nu al lui Camus, ci al lui Rasputin, a cărui mîntuire prin păcat nu ar fi fost altfel posibilă.

*

După cum pentru fizician existenţa universului şi a formelor sale constă în transformarea continuă a materiei şi a energiei în diverse chipuri, tot astfel pentru Dostoievski binele şi răul, ca nişte substanţe în continuă mişcare se tot transformă una în cealaltă constituind astfel psihicul, moralul, caracterele. Individul cristalizat nu ar trebui să existe în romanele lui Dostoievski, dacă acesta ar vrea sau ar şti să-şi adapteze maniera propriei materii. Printre cei dintîi el ajunsese la concluzia adevărată sau falsă că un caracter de tip clasic sau balzacian nu corespunde adevărului vieţii, iar constanţa caracterologică este o simplă eroare de viziune. Caracterul (inconstant şi contradictoriu), ar fi numai o scenă, un loc pentru o multitudine de afecte. Existenţialismul, care în fond crede tocmai asta, se mai acoperă cu capriciile voinţei din care face chiar un titlu de glorie; ca şi cum inconsecvenţa ar fi veşmîntul libertăţii. Beckett sau Claude Simon sau mai ştiu eu cine din şcoala descompunerii personajului renunţă — cu inocenţă şi nepăsare — pînă şi la această acoperire.

Dostoievski însă, lipsit de curajul sau de puterea de a-şi găsi o formă adecvată (în tot *Posedaţii*, e, mi se pare, un singur monolog interior: al lui Lebiadkin în vol. II, p. 2, cap. 2), recurge la o formulă hibridă: într-o primă fază, se aşează ca orice realist în faţa personajului şi îl descrie, îl judecă, îl caracterizează. În momentul în care acesta intră în acţiune, îşi pierde imediat contururile sub acţiunea a trei forţe diferite: a) sondajele de adîncime ale autorului, uneori satirice sau chiar distructive, b) acţiunea semenilor indiferenţi şi superficiali, cu punctele lor de vedere, care joacă şi ele un rol destructiv, c) imperativele structurii, ale intrigii (adică ale melodramei poliţiste pe linia lui Sue şi Gutzkow); un anumit loc sau un anumit timp cer o anumită acţiune sau un anumit mod de a proceda. (Exemplu tipic ar fi Stepan Trofimovici Verşovenski, tot din *Posedaţii*).

Personaje care se adună şi se topesc, se dilată şi se contractă; numărul lor este limitat, dar ele acţionează ca şi cum ar fi în contact cu o lume întreagă. Se vorbeşte indirect, despre zvonuri, cînd în fond ne aflăm în faţa unui cerc închis. De aici aparenţele ilogice, modul sacadat, sincopat, dezordinea şi trăsăturile dement-halucinate.

Găsim prefiguraţi stilistic pe mulţi moderni, de la Thomas Mann (în felul în care Verşovenski şi Varvara Petrovna comentează pe Stavroghin — I, 5, 6) la Ernst Jünger (în anumite tipuri de notaţii, fie lucid-concrete, asociative, revelînd cu rece voluptate o structură esenţială, fie caracterizînd un moment ca ceva recurent, ca parte dintr-un presupus al vieţii — ca insule de normal, ultime indicaţii ale menţinerii unei conştiinţe superioare), de la Brecht (fabula lui Lebiadkin I, 5, 4 — se poate perfect încadra printre povestirile domnului Keuner) pînă la Joyce (stilul „catehismatic" în discuţiile Stavroghin-Kirilov, Stavroghin-Satov, Kirilov-G.). Numai că nimic nu e mai periculos decît entuziasmul retrospectiv. Ochiul antrenat şi dirijat al cititorului modern descoperă imagini familiare în tot felul de crestături greoaie — fie ele chiar inspirate. Romantismul originilor e o boală prea veche şi prea cunoscută. Dacă nu l-am avea pe Dostoievski, vreun Macpherson mai nestăpînit s-ar şi apuca să-l scrie. Mai senin spus: oare nu încearcă atîţia cercetători să ne convingă cum că jocurile naturii în stînci şi scoici sînt opera unor rase imemoriale de titani geniali?

*

Prima scrisoare filozofică a lui Ceaadaev, pe care altfel l-am considera un brav iluminist, este cea care, asemeni unui foc de armă (după cum s-a spus) zguduie conştiinţe, el stîrneşte un val de persecuţii împotriva sa (este pus chiar să jure că nu va mai scrie şi, într-adevăr celelalte 7 scrisori apar postum, 2 în 1862, restul în 1936) şi provoacă brusc ruptura între slavofili şi progresişti, între, am spune, herderieni romantici şi hegelieni. Aceştia din urmă prin Herzen şi Bielinski, prin Ogariov şi Petraşevski, prin Cernîşevski, Dobroliubov şi Pisarev, prin Stasov şi Plehanov vor păşi implacabil spre dezvoltarea continuă a gîndirii materialiste

şi progresiste, spre asimilarea creatoare a marxismului, şi ecloziunea acestuia în Lenin şi gîndirea post-revoluţionară.

Cultura însă în ansamblul ei se trezeşte la efortul creator în faţa a două mari impulsuri: romantismul şi dialectica. Schelling şi Hegel sînt impulsurile prime care vin să agite valurile molcome ale fondului ortodox de pînă atunci. Nuanţele stilistice ale variantelor de protestantism sau catolicism au fost adesea studiate. Tot astfel ortodoxia greacă, mănăstirească, mediteraneană şi caprină, subtil-discursivă dar şi activă, diferă şi de tradiţia bizantină, cît şi de senina cuviinţă, blîndă şi zîmbitoare, calmă, smerită şi generoasă a artei mănăstireşti de pe plaiurile Mioriţei. Molitvelnicul trezea alte vibraţii la Trnovo decît la Ohrida. Tot astfel printre trăsăturile insistente ale vechii teologii ruse se numără, pe lîngă accente mesianice şi un anume „integralism", o viziune global-organică a lumii. Tocmai acesta a fost punctul în care atît organicismul romantic, cît şi elementul dialectic au prins rădăcini adînci şi s-au dezvoltat atît de puternic, la început sub forma slavofiliei poate înflăcărate şi naive a unor Homiakov, Aksakov, Kreevski, mai tîrziu sub aceea a narodnicismului lui Lavrov. Orientări pozitiviste (Virubov, De Roberti, Kavelin, Lesevici), neokantiene (Celpanov, Vedenski), logistice (Vladislavlev, Troiţki, Grot, Karinski, Rutkovski), hegeliene de dreapta (Cicerin, Redkin, Gogoţki), diversele secte religioase nu fac decît să completeze un tablou complex, colorat şi prea puţin cunoscut. Din sinteticul şi genialul idealist Vladimir Soloviov, vor porni mai tîrziu Bulgakov şi Rozanov, precursorul personalismului — Lopatin, precursorul existenţialismului — Berdiaev, precursorul neo-realismului — Loski, sau fraţii Trubeţkoi care vor influenţa filozofia religiei ca şi pe cea a limbii, după cum filozofia istoriei a lui Danilevski face să pălească pe Spengler şi Toynbee.

Toată această luxurianţă (şi nu am amintit decît cîţiva cugetători!), adeseori sălbatic reacţionară şi denunţată ca atare de gînditorii progresişti, dar uneori plină de idei originale creează o ambianţă, mai mult — o textură, în care marele scriitor trebuie, inevitabil să apară. Cine oglindeşte cel mai precis frămîntarea dialectică pre-revoluţionară? În veşnica alternativă între Dostoievski şi Tolstoi, îmi îngădui să-l aleg pe Gogol. Cel puţin în această privinţă sînt de acord

cu Dostoievski însuşi. Cu pregnanţă şi nobilitate, Gogol se aşează în rînd cu *ansamblul* problematicii gîndirii ruse din secolul XIX, fără a se mai înfunda în detaliile nesfîrşitelor speculaţii. În schimb Dostoievski, obsedat de ispita uriaşă a dialecticii, pluteşte fără cîrmă pe marea fenomenelor; lupta contrariilor e pentru el risc de (s-o spunem?) cartofor, mai curînd decît efortul conştient, chinuitor, controlat, al celui care ştie că scheletul binelui nu poate fi decît adevărul raţional.

În conştiinţa unei bune părţi din lumea hispanică a secolului XIX, un modest contemporan al lui Schelling şi Fichte, bunul domn profesor Karl Krause, propovăduitor al unui amestec de panteism şi kantianism, ajunge gînditorul absolut, stăpînul adevărurilor, sinteza Cugetării germane. Acest „krausianism" hispanic domină scena iberică decenii şi decenii, creează curente opuse, o dreaptă şi o stîngă. Ciudat şi grotesc fenomen al unui profet în ţară străină — asemeni byronismului poate. Sau să mergem cu analogia şi mai departe?

TABLA DE MATERII

I

Cîteva rosturi ale literaturii 7
Despre varietatea poeziei 11
Două note despre critica literară 16
Despre specificul regional 21
Observații despre traducere și critica ei 27

II.

Patru trepte ale baladei 33
Critica lui Ion Pillat 46
Critica lui Ion Negoițescu 55
Critica lui Cornel Regman 63
Armonie și tensiune la Ștefan Augustin Doinaș 68
Observații despre cîțiva poeți români 72

III

Tragic și comic la Shakespeare și moderni 79
Swift printre stiluri 93
Goldsmith și mecanismele lumii idilice 102
Un diletant și zorii victorianismului 116
Eseism și estetism la Pater, Chesterton, Eliot 124
Thomas Mann și organicul 147
Barocul în literatura austriacă modernă 152
Bătrînețe simptomatică 157
O schiță a etapelor poeziei engleze moderne 161
Negație și afirmație la Evelyn Waugh 176
Metodă și vanitate la F. R. Leavis 184

Un nou roman al lui Angus Wilson 188
Masters, efemer și durabil 192
Lupta diadohilor în poezia americană modernă 199
Critica anglosaxonă mai nouă 208
Salinger și înnobilarea divertismentului 227
John Cheever și romanul american 236
Albee și tiparele 241
Un echilibru încăpățînat 247
Meditația unui umanist 256

IV

Preludii la o critică simptomatologică 261

Redactor: V. FRĂTEANU
Tehnoredactor: A. CĂMPEANU

Apărut 1971. Comanda nr. 263. Coli de tipar 18. Hîrtie velină de 63 g. Format 16/54×84.

Tiparul executat sub comanda nr. 223/1970 la
Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Lei 7,75